

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

ديسمبر ٢٠٠٥ - العدد ٢٤٤



يوسف شاكر: الفتى الطائر

◻◻ درب عسكر لمحسن مصيلحي: كوميديا الشعب ◻◻

◻◻ اللغة القبطية بين القومية والمصرية ◻◻

◻◻ نوال السعداوى: الرواية الممنوعة ◻◻

◻◻ الإمام الغزالي: عدو الفلاسفة ◻◻

◻◻ آفاق التمرد الأوربي والعربي ◻◻

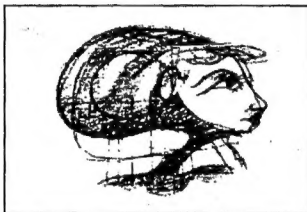
◻◻ تطوحات إمري القيس ◻◻



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الواحدة والعشرون
العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥



رئيس مجلس الادارة : د. رفعت السعيد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير : حلمى سالم
سكرتير التحرير : عيد عبد الحليم

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان /
أحمد الشريف / د. صلاح السروى /
جرجس شكرى / طلعت الشايب /
د. على ميروك / على عوض الله / غادة نبيل /
كمال رفزى / مصطفى عبادة / ماجد يوسف

المستشارون

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر
محمد روميث / ملك عبد العزيز

تصميم الغلاف الاخراج الفني
أحمد السجيني عزة عز الدين
تصحيح : أبو السعود على سعد

الرسم الداخلي : الفنان الراحل يوسف شاكر

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأماهي / مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا
شركة الأمل للطباعة والنشر

الاعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:

adabwanaqd @ Yahoo.com

موقع (أدب ونقد) على الانترنت : adabwanaqd ., t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن ثمانى
صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأماهي

المحتويات

- أول الكتابة المحررة / ٥
- يوسف شاكر الفتى الطائر / وردة / ١١
- الوجه المصلوب / عبد الرحمن شاكر ١٢
- المتمرد على الواقع د. أحمد حسام عابدين ١٦
- فنان والعنوان إنسان سامية أبو زيد ١٨
- يوسف: شقيقى وصديقى ياسر شاكر ٢١
- الإمام الغزالى.. عدو الفلاسفة وديع أمين ٢٥

● الديوان الصغير

درب عسكر لحسن مصيلحي: درس فى الكوميديا الشعبية

- ٣٣ / تقديم/ عيد عبد الحليم
- ارتفاع وسقوط مريض بالسلطة / اشتباك/ عز الدين نجيب ٦٨
- نوال السعداوى والرواية المنوعة / نقد/ أمل الجمل ٧٧
- الجاهلية بين مرحلتين / ذاكرة الكتابة/ د. حسين مروة ٨٧
- أفاق التمرد قراءة نقدية فى التاريخ الأوروبى والعربى/ كتاب/ محمود عبد الوهاب ٩٩
- بين القومية والوطنية المصرية / مقال/ بيومى قنديل ١٠٨
- أوتار الماء... كيمياء الحنين والألم / نقد / عذاب الركابى ١١٢
- تماثيل الميادين بالقاهرة / فن تشكيلى/ د. أسامة السروى ١١٨
- تطوحات امرئ القيس على أبواب الملك المقتول / شعر/ حسن النجار ١٢٨
- شهوة / شعر/ عبده المصرى ١٣٤
- للشيطان أغنيته الجميلة / قصة / محمد صالح البحر ١٣٥
- خمس قصص قصيرة / نازك ضمرة ١٣٩
- عمرو حلمى / إشارات/ رجاء النقاش ١٤٤



أول الكتابة

الفنان موقف .. وللفن رسالة.. تبدو هذه الكلمات قديمة وغريبة عن الموضة فى زمن ما بعد الحداثة الذى يبشرنا ببعاته الرئيسيون بموت المعنى وتساؤل الإنسان وعجزه المتواصل عن السيطرة على مصيره الذى تتحكم فيه قوى غريبة عنه ومعادية له، وتكبله هذه القوى بقدر غامض بل وتشل فاعليته ليصبح كائنًا صغيرًا لا سيدا للكون كما كان عليه الحال حين اندلعت الثورات الكبرى فى عصرنا وحققت النصر تلو النصر، وكاد الإنسان حينها إن يمد يديه إلى النجوم ، وانطلق خياله إلى ما لا حد له وتفتحت المجاهل أمام العقل الذى رفض بإباء أن يكون له سيد سوى ذاته.

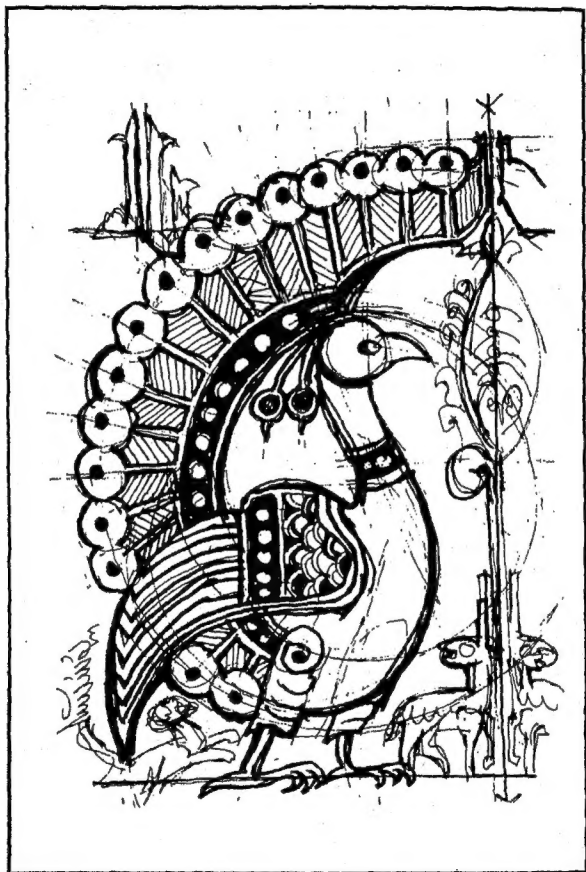
فهل تعود الإنسانية القهقرى ويذوب هذا التزاث المجيد فى العدم ويصبح الموقف والرسالة موضوعين للسخرية بعد أن كانت قد أطاحت بهما ثقافة الاستهلاك والتجارة التى قدرت كل شىء بسعر السوق وأخذت تلعى من شأن المثقف التقنى الذى يستطيع وحده أن يجد لنفسه مكانا فى السوق ويبيع خبرته لمن يشتري أو يدفع سعراً أعلي. أما تلك الأشياء التى لا تشتري مثل الموقف والرسالة.. مثل المعنى والقيم العليا والمثل النبيلة فإن مكانها هو المتحف أو كتب المواعظ وخطب رجال الدين.

فهل يا ترى تقودنا ما بعد الحداثة بوجهها العدمى هذا إلى الإمساك بمدخل لما يمكن أن يكون تفسيراً لهذا الانتداع المتزايد لقطاعات واسعة من الجمهور نحو الدين فى أبسط أشكاله وأكثرها سذاجة حيث يستولى عليهم شيوخ الكاسيت بمواعظهم وأشكال زجرهم وتحذيرهم من عذاب القبر وآلام العالم الآخر التى هى أشد قسوة مما هم فيه ويتراجع الشعار الديمقراطى الذى كانت الثورة الوطنية قد انتجته عام ١٩١٩ «الدين لله والوطن للجميع» هل هم يهربون إلى الدين من وحشية السوق وبرودته التى تجبرهم على التخلّى عن إنسانيتهم مقابل أن يجدوا لهم مكانا فيه وفى

الدين ولكنهم يطلقون الجانب الخفى من نفوسهم حيث التعرض للعدل والقيم النبيلة والموقف الصائب تجاه الذات والعالم فتغتسل الروح من الحياة الدنيا كلهم كصيرورة ذنوب يعجز المرء عن عدم ارتكابها لأنه لو فعل فإن مصيره موت محقق. وسوف أدعوكم لتأمل فكرة تلح على منذ أخذت أقلب على كل الوجوه موضوع اندفاع هذه القطاعات المتزايدة من الجماهير إلى الدين، وتقول الفكرة إنهم قد نقلوا إلى العالم الجديد الذى يلوذون به من وحشية العالم الفعلى مفهوم المنفعة الكاسح سواء كانوا يدركون ذلك أو لا يدركونه، أى أننا بصدد ما يمكن أن نسميه تسليع الدين، فهم فى حياتهم الدنيوية ينصاعون لشروط السوق غارقين فى كلبية العلاقات النفعية العارية وحين يذهبون إلى الدين ليغتسلوا من قذارة العالم الواقعى تشتغل نفس الآلية التى جاءوا بها معهم من حياتهم اليومية حيث تجرى عملية مقايضة لا واعية أو ضمنية بين تقريهم إلى الله ابتغاء مرضاته من جهة، وبين رغبتهم لشراء مكان فى جنته لقاء هذا التقرب الذى لم يتحرر فعليا من تأثير العلاقات الواقعية وضغوطها من جهة أخرى.

وكننت قد أخذت أتأمل فى مفهوم الشراء الذى يتكرر كثيرا فى خطب الوعاظ وشيوخ الكاسيت وهؤلاء الذين يقدمون فتاواهم فى الصحف والإذاعات للجمهور البسيط الذى يأكله القلق على مصيره فى الدنيا وفى الآخرة. ولأحظت تراجعا متزايد للدعوة إلى الالتزام بالقيم العليا والمثل الكبيرة فى ذاتها أى أن يكون الالتزام بعمل الخير فى ذاته إشباعا لصانعه بصرف النظر عن النتائج وقد لاحظت أيضاً أن للدعوة للالتزام بها دائما مقابلا هو وعد قوى بحياة مرفهة فى الآخرة بل وأحيانا ما يكون مكسبا فى هذه الدنيا.

لم ينبج الدين إذن من حثالة التشيؤ التى يفرضها السوق بل إنه يعمقها وإن بطريقته، ولما كانت الثقافة الدينية هى أحد المنابع الرئيسية لصناعة القيم والمثل العليا التى تقف بطريققتها على أرضية المسعى الإنسانى النزيه الذى ينشده الجمال والفن عامة من حيث التطلع للارتقاء بإنسانية الإنسان ضد السوق والتشيؤ والمنفعة العارية.. فإننا نكون قد حصدنا فى حياتنا العامة والسياسية النتائج المريعة لهذه العملية الجارية على قدم وساق فى حياتنا وفى ثقافتنا.



وربما يكون ما أقوله الآن إن صبح استكمالا للتحليل السياسى الذى درس الظاهرة من كل جوانبها فهو يحاول الوصول إلى تفسير موضوعى لتراجع العمل السياسى بل وللتردى الأخلاقى الذى يسود العلاقات الاجتماعية رغم إنتشار اللافتات الدينية البراقة والقوة والنفوذ المتزايدين للتيارات الإسلامية وكل ظلالها حتى إن نشاطها طبع الثقافة السائدة وأصبحت مفرداتها هى الأكثر تداولاً وانتشاراً بين الملايين من البسطاء.

نعود إلى ما طرحته فى أول هذه الافتتاحية أى يتراجع الأفكار والمفاهيم التى تقول إن الفنان والمثقف بعامه هو موقف وأنه مدعو قبل كل شئ، وبعده إلى أن يحمل إلى جمهوره رسالة تحرر.

ولا تنسحب هذه الدعوة طبعاً على المثقفين الذين يسخرون معارفهم وقدراتهم لإعادة إنتاج العالم القائم فى الوعى والممارسة، ولا تؤرقهم روح النقد والتفسير، ولا تلهيهم رؤى وتصورات جديدة عن عالم قائم على العدل والمساواة والكرامة الإنسانية، إن المعنى بهذا الموقف وبهذه الرسالة هو المثقف النقدى وهذا المثقف النقدى يشكل أقلية بين المثقفين لأن تكوينه فى ظل هذا السياق والمناخ العام هو عملية بالغة الصعوبة والتعقيد فى ظل ثقافة ضربها التقليد، وطبعها الروح المحافظة بطابعها، وهيمن عليها الدين الذى يدعو إلى التسليم والطاعة مخاصماً النقد والأسئلة.

وقد دخل - كما سبق القول فى منافسة مع العالم التجارى النفعى واستعمار مفرداته وآليات عمله فى العلاقة بين الإنسان وربه.

المثقف النقدى هو إذن موقف ورسالة تحرر عليه أن يصل بها إلى أوسع قطاع من الجماهير رغم أن هذا النوع من المثقفين لا يشكل إلا أقلية من وسط يحكمه الفكر الرجعى والمحافظ الجامد ولكننا سوف نلاحظ أن هذه الأقلية هى التى تقدم إنتاجاً ثقافياً جديداً مثيراً للجدل وهى التى تدخل بجسارة إلى المغامرة الفنية والفكرية على السواء وتطرح الأسئلة الكبرى نافية الإجابات السهلة ولذا وبالرغم من كونها أقلية ضعيفة حتى على المستوى المادى من زاوية علاقتها بعالم الثروات والبرزنس - فهى نفسها التى تثير قلق العالم الراكذ المحافظ وهى التى يستدعى وجودها غضب

الشيخ وسدنة النظام معا ويرتاحون جميعا إذا ما ضربتها التجليات العدمية لاتجاهات ما بعد الحداثة دون تجلياتها الأخرى الإيجابية والتقدمية التى تدفع بمنجزات الحداثة إلى الأمام فى ميادين الديمقراطية والاشتراكية والتحرر الإنسانى الشامل وتزرع قيمها العليا فى الواقع الجديد وتؤسس لحركة يشتد عودها يوما بعد يوم لمناهضة العولة الرأسمالية وغالبية هؤلاء الذين ينتقدون العولة الرأسمالية ويتطلعون إلى تجاوزها بين المثقفين النقديين هم الاشتراكيون الذين يشكلون أقلية فى قلب الأقلية .

نعم إن المثقفين النقديين هم أقلية لكن العالم القديم يعرف جيدا أنها تلك الأقلية التى تهمس فتغير الدنيا وإذا وجبت محاصرتها ونفيها فى فقرها وإغلاق المنابر فى وجوها واستبعادها وتكفيرها لحد القتل الفعلي..

وقضية هذه الأقلية مع ذاتها الآن حول الموقف والرسالة هى تون مبالغة محور وجودها وفاعليتها فهى مطالبة بأن تفك القيود على أكثر من مستوى ، وأن تعمل بصبر ودأب وبدون يأس للوصول إلى جمهور تزداد قاعدته باستمرار وتفتح معه أبواب الأمل على أسس عقلانية لا نفعية ولا غيبية، وأن تبتكر الطرائق للتعامل مع الإرث الثقيل الذى تزاجت فيه الروح التجارية مع الخرافة والقنوط. وينتج فى الوقت نفسه معرفة وفنا جديدا يثير القلق والدهشة ويحترق جدران السبات الطويل ويتجنب الإملاء والرود الجاهزة ويتمرد على النخبوية التى تجرى محاصرته فيها بعيدا عن جماهير متشوقة من أعماق أعماقها ورغم كل شئ للخروج على الملعب الجاهز وبخاصة على نزعات المنفعة التجارية الرائجة التى تحط من شأن الإنسان انتصارا للسلعة بل وتحوله هو نفسه إلى سلعة.. وحين يستسلم لهذه الوضعية يفقد احترامه لنفسه ويهدر كرامته.

نجح عدد من هؤلاء المثقفين النقديين والاشتراكيين فى خوض المعركة الانتخابية الأخيرة دون أن يستخدموا سلاح المال الذى لا يملكونه ،وليس لأنهم لا يملكون المال وإنما لأنهم يثقون فى إنسانية ونقاء سريرة الجماهير فى الأعماق حتى تلك الجماهير التى تعامل معها الطرفان الأقوى فى هذه الانتخابات باحتقار منطلقين من التسليم بأنه يمكن شراء كل الناس بعد تلويث ضمائرهم وتشويه وعيهم فقد تبارى

الإخوان المسلمون من جهة والحزب الحاكم من جهة أخرى فى إغداق الأموال لشراء أصوات الناخبين مستخدمين كل أساليب التزوير الأخرى ما يمكن تخيله منها وما لا يمكن تخيله ومع ذلك توجه ناخبون آخرون - هم بدورهم أقلية - توجهوا إلى صناديق الاقتراع ليمنحوا أصواتهم دون أى مقابل لمرشحين لا يملكون مالا لكنهم يملكون ثروة من القيم والنزاهة فضلا عن انتمائهم السياسى للجماهير الكادحة كما يتضح فى البرامج السياسية الاقتصادية الاجتماعية التى قدموها وفى رؤيتهم للعالم التى تتناقض مع رؤية سائدة قائمة على اعتبار الإنسان مجرد أداة لا هدف فى حد ذاته يستحق السعادة والعدل وطيب العيش وعالم انتفتح فيه كل مواهبه وقدراته عالما خاليا من الاستغلال والاستبداد.

لعل فى نجاح هؤلاء المرشحين أو حتى حصولهم على أصوات كثيرة فى قلب هذا المناخ المسموم والمحموم بالبيع والشراء وبالسلع والتسليع وعبادة الأشياء والأموال رسالة هى بالقطع رسالة تحرر وتحريير فلا ننزعج كثيرا ولا نياس لأن أصحاب الموقف والرسالة هم أقلية ، فالأقلية مفهوم وواقع متغير تحدده مع أشياء كثيرة قدرة أصحاب الموقف والرسالة على انتزاع الحقوق وعلى إيقاد هذه الشرارة التى تضى لهم الطريق إلى الجماهير..

ولنا نحن المثقفين النقبيين أن نفرح أيما فرح لأن شاعرا جميلا من «بور سعيد» هو «أحمد سليمان» قد حصل فى الانتخابات الأخيرة على أعلى الأصوات.. ولعله قد عرف كيف يوقد هذه الشعلة فاضاءت له طريق الوصول..

نعرف أن هذا الطريق طويل.. طويل.. لكن من سار على الدرب وصل.

الحررة

وداعا أيها الفتى الطائر



بغتة، انخطف يوسف شاكر الفنان الجميل الذي طالما اغتنت «أدب ونقد» بأغلفته ورسوماته وتصميماته الجميلة. اقتتصته أزمة قلبية من ذلك النوع الذي يقتنص أصحاب القلوب المجروحة. فهو واحد ممن يسميهم أهل الريف «ابن موت». وابن الموت عادةً هو الفتى الجميل، الموهوب، المحبوب، المنذور للعمر القصير المنقصف. سنظل نذكر نبرة صوته الدافئة، وحركته الخافتة كالطيف، ولساته الخفيفة العميقة، ومحبتة الدافقة «لأدب ونقد» ولدورها في الثقافة الوطنية المصرية. وداعا يوسف شاكر، أيها الفتى الطائر.

أدب ونقد

يوسف شاكر.. والوجه المصلوب

عبد الرحمن شاكر

إنه ابن أخي.. والده هو المهندس الزراعي محمد على شاكر، وكيل وزارة التموين سابقا، والدته هي الأستاذة أمال محمد مرزوق، وكيل وزارة التربية والتعليم لشئون منطقة مصر الجديدة التعليمية سابقا، وعنها ورث يوسف موهبة الرسم وهوايته، فقد كانت تعمل في بداية عمرها الوظيفي، مدرسة للرسم في مدارس البنات، وكانت لها لوحاتها الخاصة التي تزدان بها بعض جدران منزلها.

ولد يوسف في مدينة القاهرة في الأول من أغسطس سنة ١٩٥٩، وتخرج في كلية الفنون الجميلة قسم الديكور في عام ١٩٨٢، وحصل على دبلوم دراسات عليا عام ١٩٨٤.

وقد ظهرت موهبته في الرسم منذ نعومة أظفاره، حيث نال جائزة دولية في الرسم وهو بعد طالب في المرحلة الإعدادية، في مسابقة شينكار لرسم الأطفال عن منطقة مصر الجديدة التي تنظمها الهند سنويا، وكان ذلك تحديدا في عام ١٩٧٣ عندما تقدم للمسابقة كي يتسلمها عام ١٩٧٤. عرفت يوسف عن كثب أكثر مما يكون بين الأقارب، فقد اتخذ له مرسما



وهو بعد طالب فى الكلية، فى المنزل الذى أقيم فيه، كان منزلا للعائلة، ولكنه خلا من سكانه، إلا من شخصى الضعيف، بوفاة الوالدين، وزواج الإخوة واتخاذهم مساكن مستقلة فى أماكن أخرى.

كان يوسف يلازم غرفة مرسمة ساعات طويلة، بل يلازم المكتب الذى يجلس إليه ليرسم. كان أول ما عرفته من رسمه هو لوحات ورقية غاية فى الجمال، تصور تصميمها لمدينة الملائكة مستمدا من قصة «على بابا والأربعين حرامي»، لم يصدق بعض أساتذته الذين كانوا يمتحنونه أنها من رسمه، وظنوا أن أساتذة آخرين هم الذين رسموها له وأعاروه إياها، وكان ذلك فى الصف الثالث له بالكلية، أما فى البكالوريوس فقد صمم مشروعات كاملين لديكورات مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم واختار أكثرهما فنا، بحيث حصل على درجة الامتياز.

تلك هى مكانة ذلك الفتى الفنان الموهوب، عند الأكاديميين من أهل صناعته وهى الرسم.

كان يرسم ويرسم ولا يكف عن الرسم، كان من أحب الأعمال إليه هو أن يرسم بحرية، فى الموضوع الذى يختاره، مستخدما المواد التى يختارها: الورق أو خلافة، القلم الرصاص أو الألوان المائية أو الطباشير الملون. رسم بالطباشير الأزرق لوحة ضخمة على حائط مرسمة. ولا أجرو حتى الآن على إزالة هذه اللوحة بالكشط أو الدهان، لروعتها، وهى تصور وجه حصان وعنقه بالحجم الطبيعى تقريبا، أهم ما تلاحظه فيها هو عينا الفرس، اللتان تشبهان عيني يوسف نفسه! مع استعالة فى وجه الفرس تقريره من وجه الرسام العظيم.. هل كان يرى نفسه فرسا جامحا يأبى أن يلجم أو يرتبط بقيد من نظام أو إرادة الآخرين؟!

رفض أن يعمل مهندسا الميكور طبقا لتخصصه، رغم ما كان يمكن أن تدره عليه هذه المهنة من مكاسب مجزية، ورفض أن يفتح مكتبا خاصا أو يلتحق بوظيفة فى التليفزيون أو المسرح، وكان ذلك كله متاحا لو أراد، مما كان يحتمل معه أن يتلقى تعليمات برغبات هذا الزبون أو ذاك، سواء فى تصميم ميكور شقة، أو محله التجاري، أو طلبات هذا المخرج أو ذاك من تصميم ميكور مسرحية أو تمثيلية، وما



إلى ذلك.

العمل الوحيد الذى ارتاح إليه بعض الشيء فى تعامله مع الآخرين الإعلامى ، رسومات لمجلة أطفال كما كان عمله مع دار «الفتى العربى» أو أغلفة الكتب مع بعض دور النشر، حيث يقرأ موضوع الكتاب (فقط نهما)، ويختار ما يعبر به عن مضمونه، وكذلك تصميم بعض المجلا والأدبية، وإثرائها برسومات من عنده.

توقه لأن يرسم بحرية كان يسيطر على نفسه، ويجعله يتمرد على كل ذ بوهمية الفنانين فى المرحلة الأخيرة من عمره، فتمرد حتى على نظام الرجميل الذى كان يعيش فيه مع أم ولده الوحيد النجيب «آلاء» الذى يدرس الكمبيوتر، الذى كان يوسف نفسه وثيق الصلة به إذ عمل لفترة طويلة صخر المعروفة، وكذلك فى علاقته بالطباعة والنشر وما إلى ذلك.

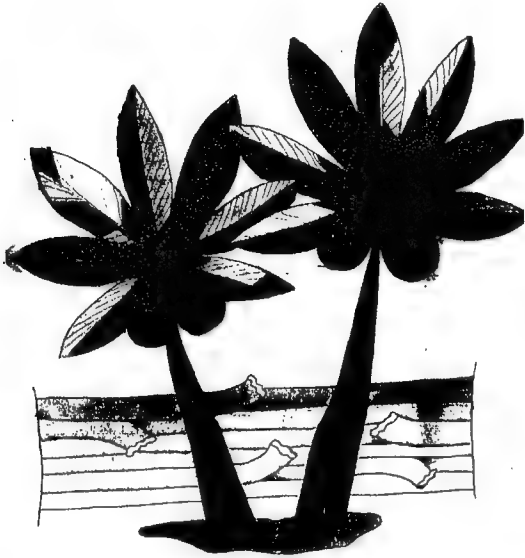
من رسومه الخاصة التى أطلعنى عليها رسم صغير بالقلم الرصاص صليباً، ولكن بدلا من أن يكون مصلوبا عليه جسد آدمى بأكمله، صلب ، فحسب، وجها تنضح قسماته بالمعاناة الهائلة.. هل كان يقصد نفس الرسم؟.. يرحمه الله!

يوسف.. المتمرد على الواقع

د. أحمد حسام عابدين

تعارفنا منذ الأعوام الأولى للمرحلة الابتدائية.. ودامت علاقتنا واستمرت إلى ما يقرب من أربعين عاماً.. وتوطدت حتى أصبحنا أكثر من إخوة وأصدقاء.. كان لنا العديد من الاهتمامات الفنية ولكن باتجاهات مختلفة.. وكان الفنان يوسف شاكر موهوباً منذ الأعوام الأولى من عمره حريصاً على تثقيف نفسه وتوسيع مداركه الفنية وغير الفنية.. وقد كان هذا الفنان يوسف شاكر محاوراً جيداً في شتى المجالات والقضايا الثقافية..

بحكم هذه العلاقة الحميمة تعايشت مع أعماله التي تميزت بالشفافية ليست شفافية أدواته ولكن الشفافية التي تطابقت فيها روحه مع العمل والموقف، وتعدت المراحل التقليدية للفن وانتقل من الواقع إلى الخيال، وتميزت أعماله بالأصالة والعمق المصرى الأصيل.. واستمر هذا الفنان فى التعايش مع الواقع الذى رفض لما كان يعانى به من آلام والذى حاول أن يغيره بفنه.. ومما كانت كلماته الأخيرة «لا تحبوا بقلوبكم ولكن حبوا بعقولكم فالقلب أعمى وللعقل عينان» إلا نتاجاً لما عانىه فى الواقع الأخير



من حياته والذي رفضه عن طريق أعماله الفنية التي خرجت إلى هذا الواقع لتغييره
والتأثير عليه..

فلننسى هذا الفنان الذي كان طيراً عاشقاً اغتاله الواقع الاليم الذي لن تفارقنا روحه
فبصماته الفنية أمامنا في كل مكان..

فتان.. والعنوان إنسان

سامية أبو زيد

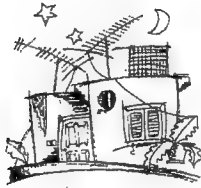
لن أكتب عن ملاك اسمه يوسف شاكر، بل عن إنسان كما ينبغي أن يكون الإنسان، وكان هو - أى يوسف شاكر - ذلك الإنسان فى كثير من الأحيان، لن أتحدث عن فنه وسأترك تلك المهمة أمانة فى عنق زملائه وأساتذته، فهم أدري بقدره منى بحكم تخصصهم فحسب، ولكنى سأتحدث ها هنا عن لحات من الذكريات التى جمعتنى وإياه عليها تساعد فى رسم صورة تقريبية ليوسف الذى أعرفه، وقد تحمل فى طياتها حكايات شخصية بعضها مؤلم وبعضها بهيج.

قد لا يعرف القارئ صلة القرابة بينى وبين يوسف شاكر، وهأنا ذا أذكر أنه ابن خالى الأكبر بالمعنيين، أى أنه كان الولد الأكبر لخالى الأكبر، وقد نشأنا معا كخمسة إخوة ثم أصبحنا ستة بقدم علينا صغرى إخوة يوسف، وعلى غير عادة الكثيرين لم يبعد الزمان بيننا وبينهم، لذا تجدنى أحرار من أين أبداً وإلى أين انتهى، ففى كل ركن من حياتى أجد لمحة هنا ولمحة هناك لا تخلو من وجهه ولا من ثاقب رأيه وحسن تدبيره.

ولعل أقرب ما يتبادر إلى الذهن هو أبعدهم غورا فى الذاكرة، يوم أن

جلس إلى مكتبه فى البيت ونحن نلعب ونصخب من حوله، كان يومها فى العاشرة من عمره تقريبا، ولكن موهبته كانت قد بدأت فى سرقة منا، فلم يكن يشعر بوجودنا ويبقى غارقا بين الورق والألوان، فى ذلك اليوم تطلعت عليه وجلست أراقبه ثم أخذت فى مقاطعته، ولم أكتف بهذا بل أخذت أقلب فى أشيائه وأبدى إعجابى بها، وكلما أعجبني شيء وطلبت منه يعطينى إياه، حتى تنبعت أختى الكبرى لما حدث فأوقفتنى عن هذا المسلك الذى لم أجد فيه ساعتها أية غضاضة وذلك لأن يوسف لم يبد أى امتعاض أو ضنة بما لديه. كان سخيا جوادا بما لديه. ولم يتخل عن أسلوبه هذا حتى آخر مرة رأيته فيها، ولكن قبل أن أصل لآخر مرة، أكمل الحكاية بما حدث بعدها بسنوات بعد أن كبرنا، وأصبح لكل منا بيت وأولاد، فقد كنا نتزاور، وحدث ذات يوم أن ذهبنا وكان على ابنى فى سنته الثانية من العمر، والاء ابن يوسف يكبره بأعوام قليلة، فوجدت الزمن يعيد نفسه، إذ ظل على يدي إعجابه بلعب الآء فيعطيه إياها عن طيب خاطر، صحيح هذا الشبل منذ ذاك الأسد...

واقترب أكثر بذاكرتى إلى اليوم الذى أصيبت فيه أمى بأزمة حادة فى المراهقة مصحوبة بارتفاع شديد لمستوى الأسيتون فى الدم، وكان يوسف فى ذلك اليوم عندنا، فتوجه بنا إلى المستشفى، ولم يفارقنا حتى أطمأن على عمته أوى والدتى وإلى أن حجزنا لها غرفة فى المستشفى، وتمر السنوات وأمى لا تنسى له هذا الموقف المغم بالرجولة والإحساس بالمسؤولية رغم صغر سنه فى ذلك الحين، ويعددها بسنوات عديدة وفى مرضها الأخير أسخلناها المستشفى انتظارا للأجل المتربص بالنهاية، ستة عشر يوما وهو يأتى من الصبح حتى موعد انتهاء الزيارة، لدرجة أنه فى بعض الأحيان كان يغفو فى مكانه من فرط الإجهاد. وأمر ما فى هذه الذكرى وأحلامها أننى كنت شديدة الالتصاق بأمى وكنت أعيش معها وأخدمها ولا أفارقها، وفى اليوم الرابع عشر لها فى المستشفى توقف قلبها عن الخفقان وتم نقلها إلى الرعاية المركزة، فلما أفاقت لم تقل سامية أو هدى (أختى الكبرى) بل قالت يوسف، حتى إن الأطباء استغربوا وقالوا إنها ما برحت تنادى شخصا اسمه يوسف، فلتحضره لها، وبالفعل لم يتأخر عنها وأدخلوه عندها ليدير بينهما حديث طال لمدة



خمس عشرة دقيقة لم يبع فيه حتى آخر عمره وحتى آخر عمرها الذي انقضى بعدها بيومين.

ولئن كنت قد شعرت بالغيرة على أمي منه كلما تذكرت هذه الواقعة، تعود ذكرى أخرى فتمحو هذه الغيرة لتحل محلها الشعور بالامتنان على ما فيها من الألم، فقد ابتليت بئكل ابنتي وهي ابنة ستة عشر يوما، وكنت في ذلك الحين ذاهلة عن الدنيا بسبب هذه الفاجعة، ثم عرفت بعد ذلك أن يوسف كان مع زوجي خطوة بخطوة في إجراءات الصلاة عليها والدفن، وأنه كان له السند والعهد الذي يتكى عليه.

ذلك كان أخى يوسف بعطفه وكرمه وحنانه، لا أنكر أنى مرضت ولم يعدني، ولا أنكر أنى التجأت إليه ولم يغثنى، أما عن آخر مرة رأيته فيها فكان ذلك فى المستشفى فى العام الماضى قبل أن تنقطع أخباره، كان مصابا بذبحة صدرية نتيجة لوجود جلطة، يومها أصر بكرمه المعهود على توصيلى حتى باب المستشفى بعد أن تم إغلاق الباب الرئيسى، فخشى على أن أضل الطريق ولو فى المستشفى.

رحم الله يوسف شاكر الإنسان وعلى الله العوض فى الفنان الذى تكلته أمه وأمته.

يوسف شاكر شقيقى وصديقى

ياسر شاكر

قد يكون من الصعب التحدث عن فقيد رجل عن عالم كان يحيا فيه ويتفاعل متأثرا ومؤثرا بشكل كبير فى كل من حوله.
ولكن الأصعب أن يكون الحديث عن نفس الشخص كونه الاخ الاكبر.

فجميع الحضور عرف «يوسف شاكر» الفنان المبدع وبنعاه اليوم من خلال فنه.

بينما البعض منا ومنهم المتحدث الآن ينعى الفنان «يوسف شاكر» ليس كفنان فحسب ولكن ننعى فيه الأحاسيس الداخلية الإنسانية الجميلة والتي أفرزت فنه الذى اثر ومازال يؤثر فى كل من يرى ويستمتع بخطوطه الناعمة التى تشع جمالا وحساً مرهفاً.

فمن صغره لمس فيه أحاسيسه الفنية العالية والتى تشكلت من خلال نشأته.

مع أم فنانة ملأت عليه نظره بأعمال فنية تشكيلية من رسم ونحت

وأعمال خزف.

وامتزج هذا بتكوين وجدانى وفكرى من خلال عائلة الأب ذات التاريخ الدينى والأبى والسياسى، مما أدى إلى تكوين فنان له طابع وطنى مصرى متمسك بأصوله المصرية ومتأثر بالمحيط العربى القومى يفتخر بعرويته ويرفض الزحف الثقافى للحضارة الغربية الدخيلة والكاسحة للهوية فى أرجاء العالم أجمع.

هذا مع انفتاحه على مختلف الثقافات الفنية سواء القديم منها أو الحديث، وكذلك تعامله مع التكنولوجيا الحديثة بكل أدواتها لإخراج فن خاص معاصر، له أصوله وهويته المصرية.

وقد تأكد هذا الانفتاح فى التعاون بينه وبين الكثير من الهيئات والمنظمات الثقافية الإقليمية والدولية، التى قامت بنشر أعماله وكذلك تكليفه بتصميم وتنفيذ الكثير من الأعمال من خلالها.

لم يكن «يوسف شاكِر» سياسياً بالمعنى المتعارف عليه ولكنه كان فنان مثقفاً يعى تماماً موقع المجتمع الذى أفرزه بكل ما فيه من مقومات حضارية عريقة وأصول ثقافية تمتد لآلاف السنين.

وكذلك يعى أيضاً المشكلات والقضايا والتحديات التى تواجه هذا المجتمع. وقد حاول «يوسف» التعبير عن هذا الوعى الوجدانى بفته الذى أحترمه وبذل فيه كل عطائه وجهده كفنان مصرى عربى بكل المعاني.

كلنا نعرف «يوسف شاكِر» بمزاج الفنان المتقلب المهموم أحياناً كثيرة، والمرح الرقيق العطوف أحياناً أكثر.

فقد كان «يوسف» الأخ هو مصدر التمسك بالقومية العربية والوطنية المصرية بالنسبة لى من خلال أعماله ومحاوراته وتفاصيل حياته اليومية.

فى الوقت الذى كان يجب أن أكون أنا المؤثر فى هذا الجانب من خلال عملى داخل المؤسسة العسكرية المصرية فقد كان هو مصدرى الأول فى فهم وتذوق الكثير من الفنون حيث كان هو «الفنان المتذوق» وعلمنى أن أكون «المتذوق الفنان».

كما كان له الفضل علىّ في التعرف على الكثير من الاتجاهات الثقافية والفنية والسياسية داخل المجتمع، وكذلك الأفراد القائمون والناشطون في هذه الاتجاهات، والذي أدى بى إلى تكوين نظرة فكرية خاصة.

كان هذا هو الأخ الأكبر والفنان المبدع «يوسف شاكر» ومن المؤكد أنه لا يتسع الوقت ولا الكلمات لإيفائه حقه.

بطاقة يوسف شاكر

- من مواليد القاهرة، الأول من أغسطس ١٩٥٩م.
- خريج كلية الفنون الجميلة قسم الديكور ١٩٨٢ ودبلوم الدراسات العليا ١٩٨٤.
- اكتسب مجموع خبراته من خلال العمل بالأقسام الفنية فى العديد من دور النشر الإقليمية والدولية، والعمل فى إخراج الكتب والمطبوعات ورسوم الأغلفة، وكذلك التصميم الداخلي، ورسوم كتب الأطفال، وكذا تصميم الشعارات التجارية والمطبوعات الدعائية والملصقات . كما كانت له خبرة خاصة متنوعة فى مجال التصميم الجرافيكي على الكمبيوتر باستخدام البرامج المختلفة للنشر ومعالجة التصميمات والصور والرسوم.

● التاريخ المهني..

- ١٩٨٠ - ١٩٩٦ المركز الجرافيكي العربي
- ١٩٨٣ - ١٩٨٤ التليفزيون المصري.
- ١٩٨٤ - ١٩٨٩ دار الفتى العربى للنشر والتوزيع
- ١٩٨٧ - ٢٠٠١ دار مصرية للنشر والتوزيع
- ١٩٨٧-..... مجلة «أدب ونقد»، وكتاب «الأهالى».
- ١٩٨٩ - ١٩٩٢ دار المستقبل العربى للنشر والتوزيع .

-
- ١٩٨٩ - وزارة الثقافة.
- ١٩٩٢-.... دار إلياس للطباعة والنشر
- ١٩٩٢-.... المكتب الإقليمي بالقاهرة لمنظمة الأمم المتحدة للطفولة (اليونيسيف).
- ١٩٩٥ - ١٩٩٧ مؤسسة صخر للكمبيوتر.
- وقد شارك بفنه فى العديد من الاعمال التى كان أكثرها انتشاراً:
- مشروع «ورشة رسامى كتب الأطفال عن حقائق الحياة» تحت إشراف اليونيسيف ومركز ثقافة الطفل.
- سلسلة الكتب المرشدة لمشرفة الحضانة عن منظمة اليونيسيف.
- سلسلة كتاب «أدب ونقد» الفصلية.
- سلسلة كتاب «المسرح العربي» عن الهيئة العامة للكتاب.
- سلسلة كتاب «كتكوت الكتب» لمعرض كتب الأطفال الدولى بالقاهرة.
- المشروع القومى للكتاب (ترجمات).
- مجلات «أدب ونقد» و«المحيط الثقافى» و«الفنون الشعبية».
- إصدارات وزارة الثقافة عن «مهرجانات المسرح التجريبي».
- إصدارات مهرجان الفولكلور الدولى.
- إصدار (واقع ثقافى) عن وزارة الثقافة
- إهداء للفنان «محيى الدين اللباد» (٣٠ سنة رسم للأطفال).
-

الإمام الغزالي.. علو الفلاسفة

وديع أمين

ولد أبو حامد بن محمد الغزالي في طابران من ضواحي مدينة طوس بخراسان سنة ٤٥٠ هجرية الموافق ١٠٥٨ ميلادي. وكان أبوه رجلاً فقيراً صالحاً يقوم بغزل الصوف وبيعه في دكان يملكه بسوق الصوافين. ومن هنا جاءت صفة الغزالي، وحين حضرت أباه الوفاة أوصى به وبأخيه أحمد إلى صديق له متصوف. ولما مات توفّر الصديق على تعليم الصبيين حتى فرغ المال الذي خلفه لهما أبوهما. عند ذلك قال لهما الرجل: أنا رجل فقير ليس عندي ما أنفقه ونصحهما بأن يلجأ إلى مدرسة لكي يتوفّر لهما القوت الذي يعينهما على مواصلة الحياة. ودرس الغزالي الفقه على أحمد بن محمد الرانكاني. ثم انتقل الغزالي إلى نيسابور عاصمة السلجوقيين وهي مدينة العلم بعد بغداد، ورافق إمام الحرمين أبي المعالي الجويني ودرس عليه الجدل والأصول، وأعجب إمام الحرمين بذكائه فعينه مساعداً ونائباً له حتى صار أنظر أهل زمانه ولما مات إمام الحرمين عينه الوزير السلجوقي نظام الملك مدرساً في المدرسة النظامية

ببغداد، وهى الجامعة الشهيرة التى أنشأها نظام الملك سنة ١٠٥٧م، وكان عمره فى ذلك الوقت ٢٢ سنة، وتولى تدريس ثلاثمائة من الطلبة. وارتفع صيته وبلغ من الشهرة درجة لم يصل إليها عالم فى ذلك الوقت، وطارت شهرته إلى أقصى العالم الإسلامى وحقق من المجد والسمو والرفعة ما لم يحققه عالم إسلامى من قبل وتقرّب إليه العلماء والوزراء، واتسعت حلقة وكثرت مؤلفاته، وكتب فى هذه الفترة من سنة ٤٨٤ إلى ٤٨٨ أهم مؤلفاته مثل «المستظهرى» فى الرد على الفرق الباطنية بتكليف من الخليفة المستظهر بالله وأسماء باسمه. وكانت عقائد الباطنية وعلومهم قد عظم شأنها وازداد خطرهما ضد نظام الحكم واستقطبت كثيراً من الشباب وطلاب العلم. وفى بغداد كتب أيضاً «الاقتصاد فى الاعتقاد» ويبسط فيه علم الكلام، وكتابه «إحياء علوم الدين» جمع فيه أصول الدين والعقائد والعبادات والأخلاق وقواعد السلوك التى ينبغى للمسلم أن يسير عليها و«ميزان العمل» فى الأخلاق و«معيار العلم» فى المنطق ولما هاله أمر المفكرين الأحرار كتب فى الدفاع عن الدين الإسلامى «مقاصد الفلاسفة» فى ثلاثة أجزاء ثم كتب «تهافت الفلاسفة» الذى هاجم فيه الفلاسفة وهو من أهم مؤلفاته.

ثم أصيب فى هذا الوقت بأزمة نفسية نتيجة الشك بالعقل والعلم والعالم ورغبته فى الوصول إلى الحقيقة المطلقة والسعادة واليقين. وكان له ميل شديد للتصوف فتوقف عن التأليف وكف عن التدريس وقطع العلائق وهجر الناس، وأصيب بمرض شديد أدى إلى اعتلال صحته ولم تسمح له نفسه القلقة بأن يستمر أكثر من ذلك، وأدرك أنه على شفا جرف هاو أن لم يعمل على تدارك هذه الحال.

ولم يزل يتردد بين تجاذب شهوات الدنيا ودواعى الآخرة، حتى استقر رأيه وعزم على الرحيل وأخفى أمر خروجه عن الخليفة والمستولين والمعارف والأصدقاء وهو ينوى الخروج من بغداد وتظاهر بالعزم على الخروج إلى مكة بينما هو يدبر فى الحقيقة الرحيل من بغداد وفى عزمه ألا يعود إليها ثانية. وفرق ما كان معه من المال ولم يدخر إلا قدر الكفاف وقوت العيال. وودع مظاهر المجد والشهرة لا هم له إلا العزلة والخلة والرياضة الروحية ومجاهدة النفس من أجل تزكية النفس وتهذيب

الأخلاق وتصفية القلب لذكر الله تعالى وفقاً لتعاليم الصوفية. وغادر بغداد وظل إحدى عشرة سنة متنقلاً بين بغداد ومكة وبيت المقدس والإسكندرية حتى وصل بلاد الشام وأقام بها قرابة سنتين. وكان يعتكف طوال النهار في أعلى منارة الجامع الأموي بدمشق منفرداً سابحاً في تأملاته العميقة آملاً في الوصول إلى الحقيقة المطلقة في الحياة الروحية والتأملات الدينية. ولكنه لم يجد الراحة التي ينشدها وقد عاوده الحنين إلى العيال والوطن. وكانت مشاغل الزمان وضرورات المعاش تشغل باله وتفكيره فعاد إلى الحياة العملية مهتماً بتقويم الأخلاق وتمجيد الإسلام حتى لقب بزين الدين وحجة الإسلام. وكان أكبر باعث على عودته إلى العالم العملي إلحاح فخر الملك الوزير السلجوقي الذي عرض عليه مهنة التدريس بنظامية نيسابور مظهراً له أن من الخطأ حرمان أبناء المسلمين من المعرفة التي وهبها الله له فقبل الرأي وجعله يقطع جولاته ويعود إلى نيسابور، وهناك عهد إليه برئاسة المدرسة النظامية بنيسابور عام ٤٩٩هـ. وكان ذلك في عهد «سنجر السلجوقي» ابن ملك شاه. ورجع بعد عودته من العزلة التي فرضها على نفسه طوال ١١ سنة إلى التدريس والتأليف، وطلع على الناس بفلسفة جديدة تتمثل في التصوف بعد أن سلك هذا الطريق، ويصف الغزالي الغاية والنتيجة التي وصل إليها فيقول: «ودمت على ذلك بمقدار عشر سنين وانكشف لي خلال هذه الخلوات أمور لا يمكن احصاؤها واستقصاؤها، والقدر الذي أذكره ينتفع به أني علمت يقيناً أن الصوفية هم السالكون لطريق الله تعالى وأن سيرتهم أحسن السير، وطريقهم أصوب الطرق، وأخلاقهم أنكى الأخلاق بل لو جمع عقل العقلاء وحكمة الحكماء وعلم الواقفين على أسرار الشرع من العلماء ليغيروا شيئاً من سيرتهم وأخلاقهم فإن جميع حركاتهم وسكناتهم في ظاهرهم وباطنهم مقتبسة من نور مشكاة النبوة على وجه الأرض نور سيضاء به» وكتب في هذا الوقت «المستصفى» الذي يعد من أركان الفقه الثلاثة، و«كيمياء السعادة» و«مشكاة الأنوار» ولم يمكث في التدريس أكثر من عام حتى اغتيل الوزير فخر الملك بيد أحد الباطنيين وعلى إثر ذلك ترك الغزالي الاشتغال بالنظامية وغادر نيسابور حوالي سنة ١١٠٧هـ الموافق ٥٠٠هـ واعتكف في منزله بطوس وقام ببناء مدرسة للفقراء وتكية للصوفيين بجوار بيته وانقطع للتدريس بمدرسته وتدوين سيرته الذاتية

فى كتابه «المنقذ من الضلال» وظل يقوم بالتدريس حتى وفاته سنة ١١١١م وعمره ٥٣ سنة. ودفن بظاهر قسبة طابران بضاحية بلدته طوس.

عاش الغزالى فى عصر ملئ بالإضطرابات السياسية ويعج بمختلف الفرق السياسية والثقافية والثورية والدينية المعارضة. وفى ظل أنظمة حكم أقطاعية متخلفة مستبدة، وكانت الجماهير تعاني من الاستغلال والضرائب الباهظة والطغيان والاستبداد. وكان التعرض بالنقد لسياسة الحكام والسلطين يكلف المرء حياته.

وكان المرء يؤخذ بالظنة ولجرد الشك فى أنه معاد ويتعرض للتعذيب والهلاك حتى امتلأت السجون بالعناصر المعارضة من المثقفين والفرق الباطنية والجماعات السياسية والدينية المختلفة. وكان الذى يرفض وظيفة أو عطية من السلطان يعد من الخارجين والمعادين للسلطة.

لقد ظلت مشكلة النزاع بين الدين والفلاسفة، وهى الاشكالية التى تعد من أهم المشكلات فى تاريخ الفكر والثقافة العربية الإسلامية منذ عرف المسلمون الفلسفة فى القرن الثانى للهجرة وانتشرت فى عصر الترجمة وفى زمن الخليفة المأمون الذى شجع الفلاسفة والتفكير الحر. ولكن هذا النزاع لم يتوقف حتى القرن السابع الهجرى، وبلغ هذا النزاع ذروته فى أواخر القرن الخامس الهجرى مع كتاب «تهافت الفلاسفة» للإمام أبو حامد الغزالى، الذى سجل بداية انتصار الدين وهزيمة الفلسفة وصدرت الفتاوى بتحريم الاشتغال بالفلسفة وتدريسها ومن ثم الاختفاء تماماً من الحياة الثقافية للمسلمين فى المشرق العربى. ويشكل كتاب «تهافت الفلاسفة» مرحلة تراجع وانهايار الفلسفة العربية الإسلامية، وهو تعبير عن المرحلة الاجتماعية المتدهورة فى التاريخ العربى الإسلامى والانهيار الاجتماعى والاقتصادى والثقافى والأخلاقي.

ويتألف الكتاب من أربع مقدمات ذكر فيها منهاجه فى البحث وعشرين مسألة وخاتمة فى المقدمة يشرح حال الفلاسفة وفرق علومهم التى تصادم الشريعة والتى لا تصادقها، وناقش الفلاسفة فى شرائعهم ومقدماتهم للبحوث الإلهية. ويؤكد فى المقدمة الأولى: أن أرسطو قد انتهت إليه الرئاسة على الفلاسفة سقراط وبقرات وأفلاطون، والثانية: إن بعض آراء الفلاسفة لا تتعرض للدين لأنها آراء طبيعية

كالبحث فى الكسوف والخسوف وهذه تتعرض للمدح أو الذم. والثالثة : بيان تهاافت الفلاسفة وضعف استدلالهم وتناقضهم واختلافهم وتهاافت عقيدتهم. والرابعة: إن تمسك الفلاسفة بالرياضيات والمنطق منهجين للفكر ليس ضرورياً بالنسبة لأصول الدين لأنها تتعلق بعلم الحساب والهندسة وعلم حياة العالم وليس يتعلق شىء منها بالأمور الدينية.

أما المنطقيات فلا يتعلق شىء منها بالدين. كما أخذ الطبيعيات لأنها علم ليس فيه ما يضر بالدين فهو يبحث فى جسم العالم كما يبحث الطب فى جسم الإنسان، وكما ليس من شرط الدين إنكار الطب فليس من شرط الدين إنكار علم الطب فليس من شرطه أيضا إنكار ذلك العلم إلا فى مسائل معينة. أما بالنسبة للسياسات فقد أباح النظر فيها لأن كلام الفلاسفة فيها يرجع إلى الحكم المصلحية المتعلقة بالأمور الدنيوية والإيالة السلطانية وتبقى الخلفيات وهى مباحة مستحبة لأن كلامهم فيها يرجع إلى حصر صفات النفس وأخلاقها ثم بعد ذلك يشرع الغزالى فى بحث مسائل الفلاسفة ومناقشتهم فى ذلك فى ضوء البحث والحجة العقلية وهى عشرون مسألة: ويعرض صلة الله بالعلم وتشمل المسائل الأربعة: قدم العالم وأبدية العالم والزمان والله فاعل العالم وصانعه، والعجز عن إثبات وجود الصانع والوحدانية والعجز عن إثباتها والصفات الإلهية والعلم بالجزئيات ومسائل فلكية وطبيعية والسببية والنفس الإنسانية وبعث الأجساد وحشرهم ويقول الغزالى فى الخاتمة لا بد من تكفيرهم فى ثلاث مسائل: إحداها قولهم بقدم العالم، والثانية قولهم: إن الله لا يحيط علماً بالجزئيات الحادثة والثالثة: إنكار بعث الأجساد وحشرها. فهذه المسائل لا تلائم الإسلام بوجه ومعتقدهما معتقد كذب الأنبياء صلوات الله عليهم وسلامه. وأنهم ذكروا ما ذكروا على سبيل المصلحة تمثيلاً لجماهير الخلق وتفهميها وهذا هو الكفر الصراح الذى لم يعتقده أحد من فرق المسلمين.

لقد واجه الغزالى وهو يدرس الفكر اليونانى أن كل الفلاسفة اليونانيين ينطلقون جميعاً من فكرة «لا شىء من لا شىء» التى هى أصل ثابت عند كل الفلاسفة اليونانيين مثاليين أو مادييين، أى أن فكرة «قدم المادة» وأن العالم قديم وليس مخلوقاً الأمر الذى يتعارض بالنسبة للدين الإسلامى وديانة عيسى وموسى فإن فكرة «الخلق

من لا شيء» وأن العالم محدث تعد ثابت في العقيدة الدينية، وإلا انهيار الدين من الأساس، هذه الخطورة أدركها الغزالي عند تصديه للفكر اليوناني وفلسفة أرسطو بالذات التي تقول «إن لا شيء من لا شيء» ويقدم العالم والصورة متضمنة في الأشياء، وأدرك مدى خطورتها على البنية الدينية كلها، وتعارضها مع الدين الإسلامي تعارضاً مطلقاً، بل تهدم الدين من الأساس لأنها ترجع في نهاية التحليل إلى قضية قدم المادة أي قدم العالم.

ويرى الفكر المغربي الدكتور محمد عابد الجابري أن الغزالي قد أدرك هذه الحقيقة وهو يدرس الفكر اليوناني، فضخمها أيديولوجياً لأنه كان يعبر عن منعطف في التطور، منعطف التراجع والانكماش والارتداد إلى الذات دفاعاً عن ما هو قائم، وخوفاً من انهيار كل شيء» مجلة الأقاليم المغربية . مارس ١٩٥٦.

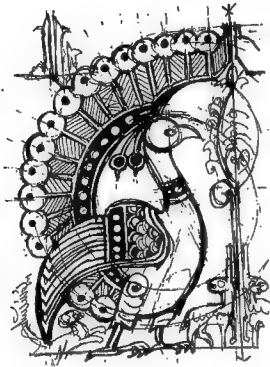
لقد عاصر الغزالي مرحلة تاريخية حافلة بالفساد والتخلف الاجتماعي والانحلال الخلقي وتمزق الدولة المركزية العربية الإسلامية في بغداد، وظهور دولات إقطاعية أعجمية وتركية وفارسية. وقد منع الاستبداد المطلق انتقاد الظلم والفساد حتى شاع اليأس والاستسلام بين الرعية. ويتضح ذلك من فتوى الغزالي بشأن جواز إمامة السلطان الظالم أو المفضول وهو في واقع الأمر فيه تبرير للأوضاع الفاسدة التي عاش في ظلها ويرى الغزالي «إن الأصل في الإمامة تقديم الأفضل على غيره، ولكن إذا عقدت الإمامة للمفضول دون الأفضل وكان في خلع المفضول إثارة للفتن وإضطراب الأمور يجز خله والاستبدال به، بل تجب طاعته والحكم بنفوذ ولايته وصحة إمامته».. ويرى الغزالي أيضاً: «إن ذلك لا يعد متسامحاً في شروط الإمامة، ولكن في التنازل عن رتبة الاجتهاد في مثل هذه الحالة من قبيل الضرورات التي تتبع المحظورات منعاً من تعطيل المصالح بإنفراط عقد الإمامة». (الفكر السياسي عند الباطنية وموقف الغزالي منه. أحمد عرفات القاضي. ص ٢٢٦).

وقد تعدل رأي الغزالي بعد أن تصوف في آخر حياته وذلك في كتابه «المنقذ من الضلال» أن ما نقل عن أرسطو ينحصر في ثلاثة أقسام. قسم يجب التفكير به، وقسم يجب التبذير به، وقسم لا يجب أنكاره أصلاً. ورتب المسائل ترتيباً آخر فجعل أولها عدم حشر الأجساد، وانتهى بقدم العالم. وهو رغم اعترافه بالرياضة والهندسة

وعلم هيئة العالم وليس يتعلق بشيء، منها بالأمور الدينية نفيًا وإثباتًا. بل هي أمور برهانية لا سبيل إلى مجادلتها بعد فهمها ومعرفتها، ومن ينظر فيها يتعجب من دقتها ومن ظهور براهينها، فيحسن بسبب ذلك اعتقاده في الفلاسفة، فيحسب أن جميع علومهم في الوضوح وفي وثاقة البرهان كهذا العلم، ورغم موافقته على الجانب الأخلاقي والروحي للعلم إلا أنه يرفض جانب الفلسفي العقلاني. كذلك رفض الغزالي ما ذهب إليه الفلاسفة المسلمون من استخدام المنطق كأداة عقلية للبرهنة على وجود الله وأن العقل أساس الإيمان السليم. وفي رأيه أن معرفة الله لا تكون عن طريق العقل بل عن طريق الوسيلة الصوفية، وهي الإلهام بشرط أن تنصف النفوس من أدران الغايات، وأن أحسن طريق للحصول على سعادة الدارين أن ينقطع المرء لذكر الله إلي أن تفيض عليه الرحمة وينكشف له سر الملكوت.

كانت فلسفة الغزالي موجهة أساساً ضد المفكرين الأحرار والفلاسفة الذين سبقوه وفي الوقت نفسه ضد المفكرين الأحرار من علماء وفلاسفة عاشوا في عصره هم إخوان الصفاء وكانوا ثائرين يثيرون وعى الناس، والذين جاهرُوا بأراء تمس الدين مباشرة وذمة الحكام وظلمهم: ألم يقل هؤلاء أعلم يا أخى أن قوة أهل الشر قد تناهت وكثرت أفعالهما في العالم في هذا الزمن» وقولهم «إن الشريعة قد دنست بالجهالات واختلطت بالضلالات ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة، وذلك لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية» هذا بجانب العلماء والفلاسفة المثقفين والتجار والشباب والفرق الدينية الذين يهدفون إلى إعادة بناء الدولة المركزية العربية الإسلامية على أساس من العلم والحق والعدل والحرية إلى جانب الشريعة فيما يعرف «بالتوفيق بين الدين والفلاسفة».

هذا وقد اختلفت الآراء حول تصنيف الغزالي فهو بين العلماء لا يمكن حصر مؤلفاته فقد كتب في أصول الفقه وعلم الكلام والمنطق والزهد وعلوم الاجتماع والأخلاق، وخاض معارك حامية ضد الأفكار الباطنية، فضلاً عن دوره المهم في وضع نهاية للخلافات بين المبادئ الصوفية المناقضة للسنة وقواعد الشريعة وأحكام القرآن الكريم في عصره، حتى لقب بزين الدين وحجة الإسلام، وهو أيضاً مفكر وفيلسوف وله تفكيره الخاص في محاربة الفلسفة، وما تزال أفكاره الفلسفية تثير الجدل



والنقاش حتى اليوم، وأن هناك من الباحثين من يعدونه من أكبر الفلاسفة الذين عكست فلسفتهم تدعيم العلاقات القطاعية البدائية المتخلفة في ذلك العصر. وفي الوقت الذي كانت فيه الفلسفة العربية الإسلامية قد قضى عليها في المشرق نتيجة طعنات الغزالي. كانت الفلسفة العربية الإسلامية تنهض في الأندلس على يد الفلاسفة التقدميين ابن مابجة وابن طفيل وابن رشد من رواد التنوير الذين أعادوا للعقل العربي الإسلامي مكانته السامية والمساهمة في صرح النهضة الفكرية والحضارة الأوربية الحديثة. وأياً كان موقف المؤيدين أو المعارضين من فلسفة الغزالي فقد كان رحمه الله كريم النفس. وكان يعتقد في كل ما كتب أنه يدافع عن الدين الإسلامي وإثبات أفضليته على سائر الأديان وعلى الفلسفة خصوصاً.

الديوان الصغير

درب عسكر احسن مصيلحي

درس فى الكوميديا الشعبية



تقديم:

عيد عبد الحليم

مع كثرة انشغالاته النقدية والتي اتسمت بطابع تحليلي للعروض وللنصوص المسرحية لم ينس الناقد الراحل د. محسن مصيلحي أنه كاتب مسرحي مبدع، فقدم مجموعة من المسرحيات لعل أشهرها «اللى بنى مصر» و«نازلين المحطة الجاية» و«عصفور خايف يطير» و«درب عسكر» التي أخرجها عصام السيد فى منتصف الثمانينيات على مسرح «الغرفة» والذي أسسه - فى ذلك الوقت - المخرج الراحل عبد الغفار عودة والذي قدمت على خشبته مجموعة متميزة من العروض لكنه أغلق فى نهاية الثمانينيات نتيجة ممارسات بيروقراطية.

وقد شارك فى بطولتها «عبلة كامل وسامى عبد الحليم وحسن الديب ومحمد دردير.

وهو عرض حاول فيه «مصيلحي» أن يستلهم الفرجة الشعبية مستخدماً أطرها الفنية المتوارثة كالحكواتى وخيال الظل. الطبعة الأولى.

وقد أشار مصيلحي إلى الغرض من عرضه حين قال فى مقدمة المسرحية «هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال فى بعض نمائجه الدرامية، وفى الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر فى شكل ممثل الارتجالى له ما للممثل الارتجالى القديم من قدرات وتصورات وخيال..

أى أنه يجب أن يملأ بعض فراغات هذا النص بإبداعاته الخاصة. وهذا التصور المبدئي قابل لإعادة الصياغة مرة أخرى وفقاً لامكانيات الممثلين ووفقاً لتصوير العمل الجماعى فى مثل هذه العروض الحية والمتجددة يومياً.

والعرض يعتمد على التمثيل فقط، وعلى هذا فليس هناك ديكور بالمعنى

المعروف وإنما إشارات بسيطة تدل على المكان أو الشخصية. ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة في استفزاز المتفرج وجذبه إلى المشاركة الحيوية في العرض المسرحي.

وهذا ما رأيناه بالفعل في التركيبة المسرحية التي تم فيها اندماج الشخصية الحقيقية للممثلين مع الشخصية الفنية التي يتناولها العرض فنرى - مثلاً - أبطال العرض يظهرون باسمائهم الحقيقية «عبله كامل، وسامى عبد الحليم، ومحمد دردين، وحسن الديب، وزين نصار، ومخلص البحيري، وجنان يوسف».

وربما جاء ذلك للخروج من نمطية الأداء ليتناسب مع هذا اللون المسرحي الذي يعتمد على آليات تجريبية تستمد طزاجتها من فطرية التراث، وتتلاشى فيه حدود الزمان والمكان ولا يصبح لهما أى اعتبار كما كان في المسرح التقليدي، ومن ثم يصبح الإطار التمثيلي هو محور العمل الفني، ويكون العتبة الأولى للمسرح، بما فيه من فضاءات شاسعة للأداء الحركي والإيمائي.

وإذا كانت النهضة المسرحية الأوروبية قد قامت على عدة عوامل فنية من أهمها تفعيل دور الديكور بأنواعه المختلفة من «إضاءة وصوت وسنوغرافيا وديكور بصرى إلخ».

فإن محسن مصيلحي مؤلف العرض وعصام السيد مخرج العرض اعتمدا - كثيراً - الديكور الحركي بشكل أساسي، حيث أصبحت حركة الممثلين على خشبة المسرح هي محور العرض كبديل حيوي عن الديكور البصري الذي يقول عنه «فورست» مشيراً إلى إحدى وظائفه الحيوية «أن الممثل يرتبط بالماديات الموجودة، بمعنى أن حركات الممثل وإيماءاته ونظراته يحكمها وجود هذه الأشياء المادية التي تشترك في الأداء».

وأرى أن هذه حيلة ذكية من المؤلف والمخرج حتى لا ينشغل المشاهد بكثرة التفاصيل وتناثرها على خشبة المسرح، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لأن هذا النوع من المسرح المعتمد على الفرجة الشعبية لا يريد الاتكاء على أقنعة بديلة خارجة عن إطاره لأنه يحمل في داخله دلالات ورموز اجتماعية وسياسية متعددة.



أما عن أحداث العرض فتدور في شارع شعبي يملؤه المارة، وفجأة يظهر فنانون خيال
الظل والأراجوز وينادى واحد منهم بنداء تقليد يعلن عن هوية هذا الفن:

يا الله يا افنديات، تعالوا يا بهوات، خيال

الضل بتلات مليمات. أما المؤلف وأنا

المخايل. أنا البنا وأنا المناول. يا الله يا

افنديات يا لله يا بهوات. اسخل هنا، عندي

صندوق الخيال والأحلام، غرفة الضحك

والأوهام، يا آله يا خلق، يا لله يا أنام

اتجمعوا قوام عندي خيال الضل طيف

الخيال، أنا المخايل وأنا الخليفة:

خليفة ابن دانيال، والشيخ على النحلة

، ودأود المناوي، وحسن القشاش، عندي

التاريخ والتفاريخ، عندي العبر والمواظ

عندي الهم وتقليب المواجع، عندي زادك وزوادك

من الهنا والسرور، ترجع لأولادك مجبور ومسرور، بتلات

مليمات، يا لله يا افنديات، يا لله يا بهوات، حالا الفرجة

والخيالات .. أنا سليل الفن والكرامات.

لكن يفاجأ هذا المنادى العجوز بانصراف الناس عنه أثناء تقديمه لجزء من مسرحية
ظلية استخدم فيها تكتيك خيال الظل التقليدي في إضاءة وشخص وحوار، ولا
يستطيع أن يجمع الثلاث ميلمات التي أعلن عنها ثمناً للمشاهدة، فيقلل المبلغ إلى
مليم واحد، لكن لم يعرفه أحد اهتماماً، مما جعل ابنه والذي قام بدوره «حسن الديب»
يعلن سخطه عليه واعتراضه على ما فعله أبوه لأنه يقلل من شأنه بعد أن أصبح
موظفاً حكومياً فلا يليق بأبيه مثل هذه الأفعال التي يبخلها الابن في دائرة
الاستجداء، ومع ذلك يتمسك الأب بفنه، الذي يعتبره صوتاً حراً للفقراء والمساكين من

ابناء الشعب ولننظر إلى هذا الديالوج المعبر:

الابن: خيال ضل؟ دى الفاظ ولا حركات؟

العجوز: خيال الضل كدة: قارح وقبيح، لأنه بيقول للأعور أنت أعور فى عينه. فن مكشوف الوش، همام، ما يستحيش من مخلوق، واجه الناس يا عصفور قول لهم على اللى نفسك تصلحه.

وريهم عيوبهم إيه. فرجهم على فنونك وألعابك .. بتهرب ليه؟

وهنا تبرز فكرة الصراع النفسى بداخل شخصية «الابن» الذى يتجاذبه طموح بربحوازى اجتماعى من الممكن أن يحققه من خلال عمله الوظيفى فى الإدارة الحكومية، كما يتجاذبه خيط أسرى لأسرة تقدم عروض الأراجوز وخيال الظل وليس من الممكن التخلي عنه.

وهنا تبرز شخصية «زوجة الابن» والتى قامت بدورها «عيلة كامل» والتى تقف فى صف الأب المرتبط بفنه ويرى فيه كل حياته:

الزوجة: قطعت قلبي.. شد حيلك بقى وأعمل اللى نفسك فيه.. اهو مشي.

العجوز: (يصبح فى الاتجاه الذى يخرج منه الابن) طيب إيه رأيك ها قدم فن الحرافيش.. والدعر والعامة.. امال ها قدم فنى لمين؟ للتخان المظللين أمهات كروش ووشوش حمراء؟ وشوف بقى: عمرى ما ها بطل أقدم خيال الضل للناس دي.. ده أنا أموت لو الشمعة دى فى يوم انطفت.. هيكون آخر يوم فى عمرى.

وبهذا الخطاب يطرح النص المسرحى مجموعة من القيم الإنسانية الرفيعة وأهمها من وجهة نظرى التأكيد على قيمة الانتماء إلى المكان والاتجاه إلى السباحة فى مواجهة التراكمات الأيديولوجية القاتلة التى سلبت من الإنسان جوهر الروح وحولته إلى مادة قابلة للتشكل فى إطار برجماتى عفن.



درب عسكر

مقدمة

هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال في بعض نماذج الدرامية، وفي الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر في شكل ممثل الارتجالي له ما للممثل ارتجالي القديم في قدرات وتصورات وخيال.. أي أنه يجب أن يملأ بعض فراغات هذا النص بإبداعاته الخاصة. وهذا التصور المبني قابل لإعادة الصياغة مرة أخرى وفقاً لامكانيات الممثلين ووفقاً لتصوير العمل الجماعي في مثل هذه العروض الحية والمتجددة يومياً. والعرض يعتمد علي التمثيل فقط. وعلي هذا فليس هناك ديكور بالمعني المعروف وإنما هو إشارات بسيطة تدل علي المكان أو الشخصية. ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة في استقراز المتفرج وجذبه إلي المشاركة الحيوية في العرض المسرحي.

«محسن مصيلحي»

قام ببطولة العرض، حسب الظهور علي المسرح

١ - محمد دردير

٢ - حسن الديب

٣ - عبلة كامل

٤ - سامي عبد الحليم

٥ - زين نصار

٦ - مخلص البحيري

٧ - حنان يوسف

وقد سمحت لنفسي أن استخيم اسماءهم في هذا النص، فلهم الشكر.

ديكور: جمال أبو العلا

ملابس: فاطمة عواد

إيقاعات: هشام جاد

إخراج: عصام السيد

خلق، يا الله يا انام. اتجمعوا قوام عندي
خيال الضل طيف الخيال، أما المخايل
وأنا الخليفة: خليفة ابن دانيال، والشيخ
علي النحلة، وداود المناوي، وحسن
القشاش.

عندي التاريخ والتفاريح ، عندي العبر
والمواعظ عندي الهم وتقلب المراجع،
عندي زائد وزوائد من الهنا والسورور،
ترجع لأولئك: مجبور ومسرور. بتلات
مليمات، يالله يا افنديات . يالله يا بهوات،
حالا الفرجة والخيالات .. أنا سليل الفن
والكرامات يا الله يا الله يا الله.

(الرجل العجوز يصطحب المتفرجين إلي
داخل قاعة العرض، ويبدأ في تجهيز
عرض خيال الظل الذي سيقدمه وأثناء
هذا قد ينشد النشيد التالي):

العجوز: سلام علي من حري ذا المقام
من السادة الأتقياء الكرام
فهم خير من خوطبوا بالسلام
وأكرم من صوفحوا باليمين
ومن بعد هذا أصلي علي
النبي الذي جاءنا بالهدي
نبي كريم هدانا إلي
صراط الهدي في البرايا مبين
وأسأل رب العباد الغفور
يديم لنا هؤلاء الحضور
ويقيمهم أبدا في سرور

(محمد دردير يتقمص شخصية رجل
عجوز، يدور في أنحاء المسرح منادياً أو
مغنياً يخرج إلي واجهة المسرح وربما إلي
الشارع ليجمع المتفرجين لمشاهدة
العرض).

العجوز: يا الله يا افنديات تعالوا يا
بهوات. خيال الضل بتلات مليمات.

أنا المؤلف وأنا المخايل. أنا البنا وأنا
المناول. يا الله يا افنديات يالله يا بهوات.
أدخل هنا عندي صندوق الخيال
والأحلام، غرفة الضحك والأوهام. يالله يا

الزوجة : أهذا بس ياسي عصفور.. ده
أبوك ما يصحش..

الابن : لغاية امتي؟ أنا عيشتي بقت مرار
الزوجة : أهذا بس أبوك عجز مش
حمل الخناق.

العجوز : (بحزن شديد) أنا علمتك كده
يا عصفور؟ مش قلت لي هتلعب معانا زي
زمان؟

الابن ألعب معاكم؟ كل يوم ناصب لي
النصبة دي وعامل لي غاغة؟
العجوز : غاغة؟

الابن : الأوباش دخلوا بيتي..
الزوجة : (لأحد المتفرجين) ما ترعلش يا
أخويه.. سي عصفور ما يقصدكش..
الابن : (مواصلًا) أنا موظف حكومة
محترم وأنت عاوزني ألعب خيال الضل؟
(يحاول إخراج المتفرجين بالفعل) يا الله
يا أفندي أنت وهوه يالله يا بلدينا. كل
واحد يشوف وراه إيه.

الزوجة : (تحاول أن توقفه) مش كده يا
عصفور أفندي لسه ما جمعناش الإيراد..
الابن : اتوكل علي الله يا أفندي .. قوم
يا أخويه فز قاعد ليه؟ متفرجين إيه دول،
حرافيش تلمهم زمارة صحيح.

العجوز : أخذتني علي قد عقلي، ما
دخلتش في ميعاك ولعبت عروستك ليه يا
عصفور؟ بتخدعني وأنا في السن دي؟

فقولوا معي يا رفاق أمين.

(العجوز يقدم جزءاً من مسرحية ظلية
مستخدماً تكنيك خيال الظل التقليدي من
أضاءة وشخص وحوار.. إلخ ولكن
العرض ينتهي نهاية غير طبيعية تدل علي
ضعف امكانيات العارضين أو لاعبي خيال
الظل. صوت عراك وشجار يأتي من خلف
الأبواب.

العجوز يحاول أن يجمع أكبر قدر من
النقود من المتفرجين لإحساسه بحدوث
كارثة).

العجوز : لغاية كده رضا، وعلي قد
لحافك مد رجلك. الجودة بالموجودة. أدي
أحنا بنشتغل علي قد جهننا. صحيح كلنا
ولاد إيه، وعلي الحديدية يا بيه، إنما دي
فرجة برخص التراب. طيب بلاش ثلاثة
مليم، مليم واحد هيكون كفاية. رايح فين
يا بلدينا؟ لسه.

هنعرض لك بابة «حرب العجم» لسه
هتفجرك علي الرخم وأبو القطط البربري
والمغربي.. ده أنا لسه هاقلد..

(يدخل حسن الديب، متقمصاً شخصية
الابن، ثائراً، وخلفة عبلة كامل، متقمصة
شخصية زوجة الابن، تحاول تهدئة ثورة
الابن ضد أبيه).

الابن : إيه اللي بيحصل ده؟ إيه
الفوضي دي؟

الابن: كل يوم تلم لي الرعاع من الشوارع لغاية جوه البيت وأنا ساكت، خلاص طهقت. (يشير إلي واحد من المتفرجين) بذمتك دي أشكال تدخل بيتي؟ العجوز: (يعيش في عالم وحده) اضطريت ألعب عروستك وعروستي لما تأخرت.

الابن: الجيران اشتكوا..

الزوجة: أنا هارضيهم..

العجوز: أقتد صوتك والعب بصوتي..
الابن: والوعد والوعيد نازل علي لماغي..

العجوز: بس السن له أحكام.. ما قدرتش اللعب زي ما كنت باللعب زمان أيام العز.

الابن: أودي وشي من الناس فين؟
الزوجة: ليه؟ ما احنا زي الفل أه..
الابن: خيال ضل؟ دي الفاظ دي ولا حركات؟

العجوز: خيال الضل كده: قارح وقبيح، لأنه بيقول للأعوام أنت أعور في عينه. فن مكشوف اللوش، همام، ما يستحش من مخلوق. واجه الناس يا عصفور قول لهم علي اللي نفسك تصلحه. وريهم عيوبهم إيه. فرجهم علي فنونك والعابك.. بتهرب ليه؟

الابن: ده زمن راح وانقضي .. اليوم

غير اليوم

العجوز: إيه اللي جد علينا؟ فهمني .. لا جد جديد ولا الجسم دب فيه الرهن أدي الستارة، وادي الانارة، وادي العروسة، أدي..

الابن: خيال الضل ده تسلية العامة والدهماء، وأنا موظف حكومة محترم (تظهر علامات الإحراج علي العجوز وزوجة الابن)

الزوجة: ما هم دول فيهم مستوظفين برضه يا عصفور.

الابن: أيوه تسلية العامة والدهماء
الزوجة: يا عصفور عيب تشتم الناس كده.

العجوز: (لأحد المتفرجين) بذمتك يا بلدنا مش آخر الاجه؟

الابن: الطيف والخيال دولم العباب الأهالي، والسكان الأصليين. يالله لموا العزاول دولم ونزل الستارة دي، وخد الناس دولم وطلعهم بره زي ما دخلتم.

العجوز: بتهد النصبه يا عصفور؟ أنا ربيتك وعلمتك علشان تحل محلي مخايل بارع، تبقي سليل شمس الدين بن دانيال..

الابن: (مستكملا في سخريه) والشيخ علي النحلة، ودواد المناوي، وحسن القشاش.. (صارخا) يا ناس. أعزل من

سامي : (يدخل ويكتشف. أن العرض
ابتدا بدونه .. يتصنع الثورة) الله؟ انتوا
ابتديتم من غيري؟ اراي يا عبلة تبتدوا
العرض من غيري؟ أنا مش ممثل معاكم
في العرض ده؟

العجوز : (جانبا معلش يا أبو السام..
خش في الدور (يمثل) يالله يا بهوات..
سامي : أنا عاوز أعرف المسرحية دي
مسرحيتكم لوحدكم؟

العجوز : بيلم عندي صندوق الخيال
والأوهام
سامي: الكلام ده مش في المسرحية يا
دريد..

العجوز : كده يا سامي؟ كسرت
الإيهام..

سامي : ان شاء الله يتدغدغ.. مش لما
تبتدوا العرض تقولوا لي؟ مين المسئول
عن العرض ده؟ مين مدير الفرقة دي وأنا
هاقدم له شكوي. (يخرج).

عبلة: جري إيه يا سي سامي؟؟ مش أنت
اللي أتأخرت؟ أهو أى حد يمثل بذلك.
(تعود الإضاءة الكاملة
للمشهد)

زين : (يدخل وكأنه يحاول استدراك ما
حدث) سيداتي سادتي.. نعتذر عن هذا
العطل الفني ونستأنف التمثيل بعد قليل .
نرحب بكم علي متن أول رحلة لنا. نحن

درب عسكر؟
الزوجة: يا ريت.
الابن : خلاص هاعزل سامحني يا رب
«عصفور يعزل» (يخرج)
الزوجة: (تواسي الأب العجوز) معلش
معلش ..

العجوز : يرضيكي اللي بيحصل ده؟
الزوجة : خلاص يا والذي ما تزعلش
أهو خرج. أعمل اللي أنت عايزه بقي.
العجوز : كل يوم يعمل فيه كده:
يقهرني ويشتت أفكاري وينكد عليه
الزوجة : خد راحتك بقي.

العجوز : راحتي؟؟ مبقاش فاضل لنا
إلا الحوار والدروب، وأوضة متر في
متر في درب عسكر.

الزوجة : قطعت قلبي .. شد حيلك بقي
وأعمل اللي نفسك فيه.. أهو مشبي
العجوز : (يبيع في الاتجاه الذي يخرج
منه الابن) طيب إيه رأيك هاقدم فن
الحرافيش والزعر والعامه.. أمال هاقدم
فني لمن؟ للتخان المظللين أمهات كروش
ووشوش حمرا؟ وشوف بقي: عمري ما
هابطل أقدم خيال الضل للناس دي.. ده
أنا أموت لو الشمعة دي في يوم انطفئت ..
هيكون آخر يوم في عمري.. (للمتفرجين)
هاقدم لكم أنتم.. أيوه.. يالله يا
أقنديات..

زين : (في أداء مبالغ فيه) تحطمت آمال
كليب الاستعمارية الواسعة وأماله في
ورثة العبقري نابليون. تحطمت في
اللحظة الرهيبة التي امتدت إليه فيها يد
سليمان الحلبي بطعنة خنجر أردته
صريعا يوم ١٤ يونيو ١٨٠٠م.. ثم كانت
الصدمة الحضارية للحملة الفرنسية..
مخلص : يا ولد. بس بلاش اللون
الثقيل ده والنبي.

زين : (بصوت مختلف) وفي ١٣ مايو
سنة ١٨٠٥ م برضه ، ثم توليه محمد علي
بإرادة الشعب في دار الحكمة ، اي في
ساحة القضاء..

عبلة : ورجل خورشيد باشا إلي حيث
ألقت رحلها أم قشعم. (جانبا لمخلص)
مين أم قشعم. (جانبا لمخلص) مين أم
قشعم دي يا مخلص؟؟
مخلص: شش.

عبلة : كان خورشيد باشا آخر والي
تركي يعين بإرادة الاسنانة وأوامرها ..
ويدأ الشعب المصري..
مخلص : (يوقفها) ما قلنا بلاش
الحاجات الثقيلة دي.. هتطفشوا الزبونين
اللي بيتفرجوا.

(صوت زفة يأتي من الخارج، ويدخل
سامي وهو يتقمص دور شوشة، ودردير
الذي يتقمص دور معلم الفرقة، وحنان

الآن علي أرض الارتجال، هذا الفن
الشعبي اللي جذوره ترجع لزمان وزمان.
مخلص : والارتجال كان عنصراً
أساسياً في لعبة خيال الضل..
عبلة : وكما يحدث دائماً للأشياء
والبشر، زحف الموت إلي خيال الضل..
مخلص :.. والمشهد اللي شغناه دلوقتي
بين الأب وابنه حادثة حقيقية حصلت في
يوم من الايام في أحد منازل القاهرة،
وبالتحديد في درب عسكر.

زين : والظاهر أن حوادث زيهام لسه
بتحصل لغاية دلوقتي
مخلص : موقف طبيعي للجيل الجديد.

ضد فن الاهالي والزعر والحرافيش
زين : احنا زعر وحرافيش؟؟
حسن : (من الخارج) أه
زين : يا بن الشر..
حسن : (من الخارج) إيه؟
زين : الشر كس والإرناؤوط.
حسن : أه .. با حسب هتغلط

مخلص : موقف طبيعي في رحلة خيال
الضل بعد ما نطق بالعربي، وساب اللغة
التركية.

عبلة : (تقلد منيعات التليفزيون
الرقاقات) ده طبيعي. القرن اللي ابتدا
بنهاية الحملة الفرنسية، انتهى وخیال
الضل بينطق عربي، وباللهجة المصرية..

التي تتقمص دور الغازية - إنهم يكونون
فرقة المحبذاتية).

الفرقة : الحنة يا حنة يا قطر الندي.

يا شبك حبيبي يا عيني جلاب الهوي

زين : (صارخا) بس.. ده مسرح محترم

. إيه الخلاعة دي (يغني فجأة ويقلدهم)

لوجتني أمك تسألني عليك.. لاحطك في

عيني واتكحل عليك.

مخلص : (هادئاً) كفاية لغاية كده بقي

(يغني فجأة ويقلدهم) الحنة يا الحنة يا

قطر الندي..

عبلة : إيه ده؟ فرح؟ أنا باعرف اغني

(تغني)

الحنة يا الحنة يا قطر الندي

زين: بس بقي.

مخلص: أنتم مين؟؟

المعلم: المحبذاتية.

شوشة: والغياش.

الغازية: والغوازي.

المعلم: والجنكات.

شوشة: مش هنا برضه..؟

عبلة: (وهي تظنه غازية) لا ياختي مش

هنا.

شوشة: أنا راجل.

عبلة: راجل؟؟ يا لهوي . عصفور أفندي

مش هيفوت الليلة دي علي خير.

شوشة: يفوت وألا ما يفوتش احنا

مالنا.

المعلم: ده الراجل جه واتفق معانا

وادانا العربون.

عبلة: رجعه له في عرضك بدال ما

تحصل مصيبة هنا.

شوشة: إزاي بقي؟ ده اتفاق يا جدعان

، والراجل قال لنا الليلة ليلة انس

وفرشة.

المعلم: قولي لنا بقي ده خرج ولا ظهور

ولا سبوع؟ طمئيني الله يخليكي بقي لنا

ثلاث أسابيع ما شتغلناش.

زين: ده لا فرح ولا ظهور ولا سبوع.

المعلم: أي مناسبة رينا يديم لكم لياليكم

السعيدة. هتشخص لكم ملعوب ما

حصّاش .. انصب النصبه يا شوشة.

شوشة: حاضر يا معلمي.

المعلم: وشد الستارة نداري نفسنا عن

الستات واحنا بنغير هدومنا

شوشة: ونداري نفسنا ليه بس؟

زين: يا أسطي انت وهوه إيه اللي

بتعملوه ده؟

شوشة: إيه يا أسطي دي. بسم كده

زين: (لشوشة) يا بني أنت جيت هنا

غلط.

عبلة: قول له والنبي يا زين.

شوشة: غلط إزاي بقي؟ العنوان أمه:

درب العسكري.

أكابر وأمرأ... هنشخص لكم الملعوب اللي
عملناه قدام الباشا محمد علي. ماشي
الكلام؟؟

عبله: أصل لوجه عصفور افندي مش
هنخلص
المعلم: لا بقي . ده ما يرضيش ربنا:
احنا اخدنا عربون ييقي لازم نشغل.
شوشه: (مؤيدا) أه..

زين: (وقد رأي أن المحبطين مستمرون
في تجهيز عرضهم) اشتغل معاكم يا عم
الأسطي؟
شوشه: الله .. ما تسترجل ياد..

الغازية: (الزين) ياريت.
المعلم: احنا فعلا عاوزين كام واحد
معانا علشان دي نمره كبيرة وعاوزة
مشخصاتية كثير . يا سلام.. أنا لسه
فاكر حفلة الطهور بتاع اسم الله عليه
حفيد الباشا محمد علي.
الغازية: ليلتها اكنا اكل.

المعلم: ليلتها عرضنا حال الغلابي.
الغازية: أه.. ونقدنا الحكام.
شوشه: وكنا هنروح فيها.

زين: (فرحاً) طيب يالله. يالله. (لعبله
كامل) باقول لك إيه . احنا عاوزين
نشخص بمزاج مع الناس دي.. خليكي
علي ناصية الدرب، ولو شففتي عصفور
افندي تدي لنا خبر علي طول.

مخلص: (مصححاً) درب عسكر.
شوشه: عسكر ولا عسكري. أهو كله
بيخوف.

المعلم: مش أنتم باعتين لنا علشان
تتفرجوا علي المحبطاتية في ليلتكم الاتس
دي؟ وإلا إيه الحكاية يا جدعان؟ احنا
جالنا واحد كبير وكثير واسمه عبد
الفار..

زين: يا جماعة كفاية الفضيحة اللي
حصلت في خيال الضل. همه قاعدين
يلموا لنا فرق قديمة علشان تعرض الليلة
دي ليه؟؟

المعلم: بس الراجل الطيب دفع لنا..
وبالأمارة قال لي أعمل وصل باسم هيئة
المرسح.. معقول هيدفع لنا عربون وهو
مش عاوز تشخيص؟ ده احنا علشان
خاطره وخاطركم هنشخص لكم نمره
(الجمال والنصاب). أعمل جمل يا واد يا
شوشه.

شوشه: (يقاد الجمل) بصنم يا معلمى؟
زين: جمال إيه ونصاب إيه؟ بره أنت
وهو وهيه. بره

الغازية: (تتدخل لتهدئته بانوثتها) جري
إيه يا برغل؟ مالك؟ متعصب ليه؟
زين: أصل..

المعلم: (وقد رأي تأثير الغازية علي
زين) طيب بلاش.. أنتم باين عليكم ناس

عبلة: هاصفر لكم. هاصفر لكم.
المعلم : يا الله بينا . والآن. هنقدم لكم
نمرة الفلاح عوض ابن رجب ومراته
هنومة والعمدة والضابط وكاتب الدائرة
المعلم حنا (يتغير المشهد إلي إحدى
قاعات قصر أسرة محمد علي بينما يقوم
«المحظيان بعرض نمرتهم علي الأسرة».)
مخلص: (يتقمص شخصية الكاتب
القبطي المعلم حنا) عليك ألف قرش يا
عوض.. (ينظر في دفاتره) دفعت منهم
خمسة، يبقى عليك .. عليك.. عليك يبقى
عليك ألف إلا خمسة قروش . ادفع..
زين: (يتقمص شخصية الزوج عوض)
ادفع منين بس يا حضرة الباشكاتب؟
الكاتب: مش شغلي يا سي عوض.
عوض : ما أنا دفعت الدين ده مرة قبل
كده.
الكاتب: (ثائرا) يعني أنا كذاب؟ طيب
إفرض إن أنا كذاب.. الدفاتر كمان
هتكذب؟؟
عوض: انتوا مش اخدتوا القطن اللي
تعبت وشقيت فيه لغاية..
الكاتب: (مهيدا) هتدفع ولا..
حنان : (تتقمص شخصية الزوجة
هنومة) حرام عليكم يا ظلمة.
الكاتب: الحساب بالورقة والقلم..
والدفاتر أه.. تراجعى؟؟ تراجعى؟
عوض: لو كنت باعرف اقرا واكتب..
الكاتب: طيب ادفع ومن سكات.
هنومة: هوه احنا حيلتنا حاجة يا
حضرة الباشكاتب..
الكاتب: جوزك طول عمره فقري..
(مهيدا) هتدفع يا ولد والا .. (يشير إلي
العمدة الذي يقف في أحد أركان المسرح
يبرم شنباته)
دريد: (يتقمص شخصية العمدة)
حتدفع وإلا أجرجرك علي النقطة واخللي
حضرة الضابط يتصرف معاك تمام؟؟
انت عارف الزمام ده ملك مين، وعارف إيه
اللي هيجري لك.
الوالي: (من مقاعد المتفرجين) ولد
خرسيس دي بيتكلم عن إيه؟
هنومة: تدفع منين يا خلق؟ هوه انتوا
خليتوا حيلتنا حاجة؟
سامى: (يتقمص الضابط) يبقى
العسس يا خدوك.. اجلدوه.. عشرين
جلده .. اجلدوه.
عوض: (يتأوه وكأنه يجلد بالفعل ،
وهنومه تحاول إيقافهم ولكنها لا
تستطيع).
هنومة: (صارخة وباكية) حرام عليكم
.. رينا ينتقم منكم.
(إظلام سريع للإحياء بمرور زمن وتغير
مكان).

هنومة: (للكاتب) معلم حنا. يا معلم
 حنا.. (تضع أمامه لفافة ضخمة) بيض
 وكشك وشعرية. جوزي عوض هو اللي
 موصيني.
 الكاتب: وهو في الحبس؟ فيه الخير .
 هاتي.. ما تهاودي بقي يابت..
 (ريصمت)
 هنومة: (كانها تستكثر عليه أن يطلبها
 لنفسه) إيه؟
 الكاتب: وتروحي للعمدة.
 هنومة: ليه؟
 الكاتب: تترجيه في حكاية عوض دي..
 ده راجل له كلمة في الحكومة..
 هنومة: (تستدير إلى العمدة الواقف
 في أحد الأركان) عاوز كام يا حضرة
 العمدة؟
 الكاتب: (هامسا لهنومة) باقول لك
 أترجيه. (للعمة) هنومة مستعدة لأي
 حاجة يا حضرة العمدة. ثلاثين قرش وإلا
 تسعين.
 العمدة: (للكاتب) أنا ما باخدش فلوس
 يا باشكاتب النحس.
 هنومة: (للعمة) هادي لك اللي أنت
 عاوزه.
 العمدة: إيه؟ صحيح؟
 هنومة: بس خرج.
 الكاتب: ما تهاودي يا بت بالمرة..
 (يتوقف)
 هنومة: إيه تاني؟
 الكاتب: وتروحي لضايط النقطة.. ده
 اللي في إيده الحل والربط.. هو
 الحكمة ذاتها.
 هنومة: (تستدير إلى الضابط الذي
 يقف في ركن المسرح) يا حضرة الحكومة
 .. جوزي عوض محبوبس ظلم.. تأخذ كام
 وتخرجه؟
 الضابط: أنا ما باخدش فلوس.. أنا ما
 باخدش رشوة.
 الضابط - العمدة : (معاً) احنا
 ما بناخدش فلوس.
 هنومة: امال بتاخداو إيه بس؟
 الكاتب: هاودي بقي يا بت..
 (الكاتب والضابط والعمدة يبدأون في
 الهجوم عليها)
 هنومة: هو مش دين؟ ما هو لازم
 يندفع بالفلوس.. امال هيندفع بياه تاني؟
 (تصرخ) عوض.. الحقني يا عوض.
 عوض.
 الكاتب: (تسقط عليه بقعة ضوء فجأة،
 يضحك ببلاهة) هيه ، افرجوا عني..
 افرجوا عني..
 حسن: (يدخل متقمصاً شخصية الابن
 عصفور) لا .. لا..
 عوض: إيه ما افرجوش؟؟

الابن: لا...

داهية.

عوض: افرجوا وإلا ما افرجوش؟؟

الابن: لا العيلة المالكة كلت وشي:
الأميرة فوزية والأميرة جلنار والأميرة
تنتظر عنايروني النهاردة (مقلدا) أبوه
بيشتغل محبباتي.

وأنا ناريمان خدته علي المطبخ بعد
التشخيص. أنا؟ أنا أبويه يتاخذ علي
المطبخ؟؟ (وكان أحدا سأل) لا يا أبو مخ
نضيف: خدوه يتعشي. أودي وشي فين؟؟
عصفور بيه يتعمل فيه كده؟ وكان أحدا
سأل) أنا عصفور بيه.. صحيح أنا مش
بيه رسمي لكن مرشح و(كان أحدا سأل)
لا ياسيدي ، مرشح مستقل (وكان أحدا
اجاب) لا يا شنيخ؟ طيب نلحق لنا أي
حزب بقي.

«عصفور بيبحث عن حزب» (يخرج
مسرعا)

الزوجة : (تجري خلفه) سي عصفور ..

سي عصفور بيه. رايح فين؟
(تعود الإضاءة إلي الأصل في المشهد
الطبيعي).

دردير: (يعاتبها) بس هاصفر لكم ..
هاصفر لكم؟؟

عبلة: اصلي قعدت اتفرج والفرجة
خدتنى.

دردير: حرام عليكي . كنا هنروح في

زين: (يتقمص شخصية يعقوب صنوع،
من خلال إطار يشبه الإطار الخارجي
للتليفزيون ومن الممكن الاستعانة بجهاز
الفيديو والمزج بين الصورة المرئية لصنوع
وشخصه كما حدث في العرض الأول
للمسرحية. تغير مناسب في الإضاءة)
انتوا فعلا متروحوا في داهية

.. إيه اللي عملتوه ده؟

دردير: تخبيط

صنوع: تخبيط إيه ومحفظاتية إيه؟ الفن
المرسحي ده له أصول.

حفان: مين ده؟ مين ده؟

عبلة: شش.. ده ده يعقوب صنوع

مخلص: وأصول (يقلد صنوع) الفن
المرسحي ده إيه يا أبو العريف؟

عبلة: باقول لكم ده يعقوب صنوع.

مخلص: معنا صنوع.. مش معقول؟ ده
أحنا..

صنوع: (مقاطعا) اجرس. التخبيط اللي
انتوا بتعلموه ده ممكن يعمله أي واحد
داه خفيف. إنما العرض المسرحي
الحقيقي له قواعد.. له أسس ومبني علي
دراسة.. أنا درست موليير وجولدوني
وشريدان.

دردير: يا عم دول خواجات .. (الفرقة)
أنا علشان كده ما رضيتش اشتغل معاه

المحبطاتي مننا يحب يلعب براحتة. علي حسب الظروف والطلب.. يانس المتفرجين والمتفرجين يانسوه. إنما صنوع ده راح للخواجات..

عيلة: بابا ما كل الناس كانت متفرجة . حد يقول مصر قطعة من أوروبا ، ليه؟
دردير: مصر هيه مصر ومفضل دايم مصر.. لكن تقولي إيه في الناس اللي غاوية تبص بره؟

صنوع: أوعي تزايد عليه.. أنا عارف البلد دي، ودايس تراب أرضها كويس . أنا عارف ناسها بتحب إيه ويتكره إيه.. ده أنا تصعلكت فيها أيام وسنين. لكن الصعلكة مانستينيش الفرق بين المسرح والصياة.. اللي الناس بتحبه وتحتاجه لازم يكون له شكل. لازم يتحط في فورم ولازم يكون إطار جميل ومحترم.

دردير: إطار بكمبوشة.. أنا أخذ كلامي من ملقن في كمبوشة؟؟ أنا أحب أبقي حر.. لا لا..

مخلص: طيب احنا كمان عايزين نفهم.. هوه الإطار أو الفورم ده يعني كمبوشة؟
صنوع: مش كمبوشة بس. ولو فهمتوا للسألة بالطريقة دي هتروحوا في داهية. أنا شخصيا عمري ما فكرت اسيب فنون الناس الغلابي أبدا.. لكن..

دردير: (مقاطعا) ما فيش لكن.. يا كده

كده.. يا حرية يا إطار وقيد.

صنوع: لا لا.. كل شيء بيتطور ..

بيتغير .. والسلاسة والليونة مطلوبين..

المزج بين الاثنين مطلوب.. حتي حوادث

الارتجال اللي كانت بتحصل في العروض

وتبسط الناس، كنت باحطها جوه العرض

الانتقادي المحكوم والمنضبط.

سامي: يعني باختصار كده: أنت عاوز

إيه دلوقتي؟

صنوع: نتطور ونحافظ علي فننا..

نستفيد بالحديث

دردير: (مقاطعا بحزن) بس كمبوشة؟؟

صنوع: يا دي الكمبوشة اللي عامله لك

عقدة .. طيب أنا هاحكي اللي حصل

والناس دي هيه اللي تحكم بينك وبينني

وتقول إيه أهمية الكمبوشة دي في

مسرحياتي. في يوم من الايام الملقن

بتاعنا ما جاش، ما كناش بنعتمد عليه

اعتماد كلي. لكن وجوده كان ضروري

لعل وعسي حد ينسي. وهو ده سبب

الكارثة، الملقن غاب. أعمل إيه؟؟

(تغير في الانضاعة للإيحاء بالانتقال في

الزمان والمكان) أعمل إيه دلوقتي؟

(للمثقلين من أعضاء فرقته) انتوا حافظين

الكلام كويس؟

أصوات جماعية: (للفرقة) لا..

صنوع: (حائراً يفكر) أعمل إيه؟

(للممثلين) طيب شخصوا ولو نسيتموا اى كلام انا واقف في الكواليس جنبكم.
أصوات جماعية: (بلا اهتمام) هننسي يا صنوع.

صنوع: أعمل إيه أعمل إيه؟
صوت: نلغي العرض.
صنوع: أنتم مجانين؟ الجمهور يكسر المسرح.

صوت: ما يكسروه.
صنوع: حرام عليكم تضيعوا تعبى وشقايا.
صوت: يضيع.

صنوع: ومجهودكم؟ إزاي تضيعوه؟
إزاي تفكروا تلفوا العرض؟
صوت: يتلغى.
صنوع: أنا عندي حل.

صوت: وفره
صنوع: بس اسمعوني.. أقعد أنت هنا يا سامى، وخد الكنبوشة دي معاك ولقن الكلام للممثلين.

سامى: (بانفته) أنا ممثل مش ملقن
صنوع: احنا في وضع حرج والجمهور ابتدا يثور.

سامى: مش شغلي.. أنا ممثل ..
خطيبتى تقول إيه لو شافتنى في الكنبوشة؟
صنوع: (يفكر في حيلة) أنت ممثل مش

كده؟

سامى: أيوه.

صنوع: طيب مثل إنك ملقن.

سامى: هه؟

صنوع: مثل دور الملقن.. بس اسمه تقول الكلام بحيث يسمعه الممثلين بس أنت تقول الكلام بسرعة والممثل يقول وراك يا لله.

سامى: (يفكر في الموضوع) الملقن يقول الكلام ويعين أنا أقول..
صنوع: أنت الملقن . أنت تقول الكلام علشان الممثل يقوله وراك.

سامى: هو دور جديد عليه (وكانه يقبل التحدي المفروض) بس ولو هاعمله.
صنوع: يا لله .. افتتحوا الستارة (يختفي في أحد جوانب المسرح)

(تغير في الإضاءة للدلالة علي تغير الزمان والمكان صوت دق علي باب وهمي ثم صوت فتح الباب. يدخل مخلص وقد تقمص شخصية الشيخ علي إلي غرفة ينام فيها دردير وقد تقمص شخصية المريض حبيب).

مخلص: (وقد تقمص شخصية الشيخ علي) السلام علي من اتبع الهدى.
سامى: السلام علي من اتبع الهدى.
صنوع: (من الكواليس) إيه ده؟
دردير: (وقد تقمص شخصية حبيب)

تفضل يا شيخ.

أخوك

سامي: تفضل يا شيخ.

سامي: أخوك..

حبيب: اجلس يا والدي ارتاح.

الشيخ علي: ووفاته كسرت قلبك..

سامي: اجلس يا والدي ارتاح.

سامي: قلبك.

الشيخ علي: الله يحفظك يا ولدي
ويجعل شفاك علي يدي.

الشيخ علي: (يسرع في الأداء بحيث
يتغلب علي تشويش الملحن) فحين جالك
الخبر الشنيع مقتلش أستغفر الله..

سامي: ويجعل شفاك علي يدي.

سامي: الشنيع.

صنوع: (من الكواليس) يا غبي.

الشيخ علي: ركبك الشيطان اللعين.

سامي: يا غبي.

سامي: الشيطان اللعين.

صنوع: (للملحن/ سامي) أنت اللي

الشيخ علي: (بلغ به الفيظ من الملحن

غبي.

مداه) وبعد نلة بقي؟؟

سامي: (ينظر لصنوع بغیظ)

سامي: ويعدين بقي؟؟

صنوع: قول أنت الكلام ويعدين الممثل
يقول وراك.

الشيخ علي: الله

سامي: (علي أصابعه) للملحن يقول
الأول..

سامي: (مقلدا) الله

الشيخ علي: (بحزم للملحن) بس بقي.

سامي: بس بقي.

صنوع: (يشير إليه) أنت الملحن.

الشيخ علي: (سرعة كبيرة جدا جدا)

الشيخ علي: (الحبيب) افتح فمك ..

ياما أفنديه ويهوات وياشاوات غلبت فيهم

قول أه.. (وغو ينظر في فم حبيب) أه يا

الأطباء وصرفوا أموالهم يا ولدي من غير

ولدي أصابتك مصيبة وحصل لك منها

فايدة بولا نفع والله الحمد حصل لهم

الم. مضبوط يا ولدي؟

الشفاء علي أيدي أنا لأن احنا يا ولاد

سامي: أصابتك مصيبة..

العرب لنا أسرار.

الشيخ علي: (يحاول إيقاف سامي عن

سامي: (محتجا) علي مهلك يا مخلص

التلقين) ششت.

يا بحيري.

صنوع: (يكاد يبكي في الكواليس)

صنوع: (من الكواليس) لقن يا أستاذ.

حرام عليك.

سامي: (لصنوع في الكواليس) أسبقه

الشيخ علي: يا ولدي أنت كنت تعز

أنت بالكلام يا غبي.

عيب.. تعالي بس.

سامي: (يخرج من الكمبوشة غاضباً ويقذف بنسخة التلقين علي الأرض) الله .. ما تقول له هو يتكلم بالراحة (لمخلص البحيرى) أنت إيه يا أخى؟ ما كينة؟ استستي لما أقول لك الكلام ويعدين قوله ورايه.

صنوع: فضيحة .. ادخل يا أستاذ الكمبوشة.

سامي: (يدخل إلي الكمبوشة، ثم ينظر إلي الممثلين لأنه لا يتذكر أين توقف). حبيب: طيب بس فهمني من فضلك، يا تري عندك دوا للمرض اللي عندي؟

سامي: (يقرأ من صفحة مختلفة عن سياق النص المعروف) محدش يعرف أسرار سيدنا سليمان..

الشيخ علي: (يوقف الملقن) شش.. (الحبيب) وإذا كان الحاج علي ما عندوش دواك يبقى عند مين؟

سامي: الكلام ده جيته منين؟ احنا ما وقفناش هنا (يخرج من الكمبوشة ثائراً) ده تمثيل ده.. أنا مش شغال. شوفوا لكم ملقن غيرى.

مخلص: (وقد تخلي عن الإيهام تماماً) ما أنت مش عارف تلقن.

صنوع: (يجري خلف سامي) يا أستاذ .. يا أفندي .. المسرحية شغالة .. كده

حنان: (من بين صفوف المتفرجين) حلوه حلوه .. هاهما .. حلوه قوي يا خوجة صنوع..

صنوع: (مستغنياً) نعم؟؟ حلوه؟؟ حنان: أنا هجيب العائلة بكرة تتفرج، وإذا ما لقينا ش حادثة الملقن دي في العرض مش هتتفرج علي مسرحياتك تاني أبدا ..

صنوع: ده كلام يا ناس. دي مجرد حادثة.

حنان: أنت حر بقي.. لكن الحادثة دماها خفيف.

صنوع: (محاولاً تبرير الموقف) أصل الملقن الاصلى..

حنان: (مقاطعة) ما احنا فاهمين.. كمل بس العرض بتاعك.

صنوع: حاضر .. الجمهور الذهبي قال؟؟ (يصيح علي الممثلين) كملوا.

(تخفت الإضاءة للدلالة علي الليل.. حبيب ينام في سريره ساكناً ويدخل الشيخ علي حاملاً بطارية إضاءة صغيرة ويتلصص علي المكان يفتح باباً.. ثم يحاول التغلب علي صوت صرير الباب بالتمثيل الصامت).

الشيخ علي: أنا عرفت مداخل ومخارج القصر في أول زيارة، ودلوقتي اضرب

ضربتني واشيل اللي أقدر عليه ولا من شاف ولا من دري.. عمر ما فيه حد يشك فيه.

حبیب: (یتلمل في نومه).

الشیخ علي: (یتقدم صوب حبیب.. الذي یصحو فجأة لیجد الشیخ علي في مراجعته. ینقض الشیخ علي ویضنق حبیب ببیه).

عبلة: (في مقاعد المتفرجين) یا لهوي.. الراجل بیضنق الراجل.. (تتجه لعسکري الحراسة) الحق یا عسکري . الحق یا شاویش.

حسن: (یتقمص دور العسکري) هع.. مین هناك؟؟

عبلة: یعنی مش شایف اللي بیحصل علي المرسح ده؟ الراجل ده عمال یضنق في الناس وأنت واقف تقول هع.. یرضیک کده؟

العسکري: (یکتشف ما یحدث علي المسرح) یا نهار أبوک أسود.. الامن والأمان ضاعوا. عبلة: اتخذ الإجراءات.

العسکري: (یدخل إلی منطقة التمثیل) بتعمل إیه یا مجرم یا ابن المجرمین؟ عبلة: أقبض علیه علي طول.. أنت ظبطته متلبس..

العسکري: (یقبض علي الشیخ علی)

قدامي علي الكراكون.

مخلص: یا شاویش ده تمثيل في تمثيل.. هتبطز الأيلة.

العسكري: تمثيل؟؟ یعنی كده وكده (يعود) طيب لا مؤاخذه.

الشيخ علي: (يعود إلی خنق المريض حبیب لاستكمال المشهد)

عبلة: بیضنق عليك یا شاویش.. بص بص. اهه بیضنقه بجد.

العسكري: (يعود إلی منطقة التمثیل) تمثيل؟ علیه إني الحركات دي؟ انجر قدامي یا مجرم..

مخلص: یا شاویش ده مرسح.. واحنا بنمئل بس.. قال أنت میت یا دردير؟

دردير: (یقرر الاستفاده من الموقف لصالحه) أيوه أنا میت

عبلة: اهه .. جالك كلامي.. أقبض علیه وأنا شاهده معاك.

مخلص: صدقني یا شاویش.. ده تمثيل.

العسكري: تقتل القتيل وتقول لي ده تمثيل ومرسح؟ تعالي معايه.

صنوع: (یدخل صارخا) یا شاویش . حرام عليك .. أنا هلاقيها منين ولا منين؟

العسكري: وأنت مشترك معاه في الجريمة.. أنا مراقبك من الصبح .. عمال

تتنلط من هنا لهذا ذي الأراجوز.

اللي كان بيحصل في مسرحيات.. حادثة حقيقية تحصل في يوم احطها ثاني يوم في المسرحية.. لكن كنت باحطها داخل النص المكتوب الجاهز.. بالطريقة دي أنا اللي عملت الجسر اللي وصل بين الشكل الغريب للمسرح وبين الفن المرتجل في مصر. أنا اللي قدمت النماذج المصرية الصميعة لكن قدمتها مكتوبة جاهزة قدمت الخاطبة في مسرحية «أبو ريدة وكعب الخير» وقدمت التاجر الشامي في مسرحية (الصدقة) وقدمت الخواجة اليوناني خرابو في مسرحية «الأميرة الإسكندرية» أنا اللي سايرت التطور.. (تغيز في الإضاءة بالإضاءة بمرور زمن وتغير المكان).

سامي: (يقلد بائع الصحف) اقرا التطور.

صنوع: أنا اللي قفزت مع الزمن. مخلص: (يقلد بائع الصحف) اقرا الزمان.

سامي: (يقلد بائع الصحف) اقرا المقطم.. اقرا جريدة الزمان. اقرا التطور.. اقرا المقطم..

(تغيز في الإضاءة). (سامي ومخلص ودردير يجلسون وكانهم علي مقهى)

سامي: شفت الحزب الوطني؟

صنوع: الراجل ده ممثل.. وده مسرح .. محدش مات.. الراجل صاحي ايه قوم بقي يا دردير الله لا يسينك. العسكري: قدامي منك له له علي الكراكون.

دردير: وأنا كمان؟؟ العسكري: أيوه. دردير: بس أنا الميت اللي أنت مجرهم علشانه.

العسكري: طيب ماخدوك شاهد ملك. صنوع: يا خراب بيتك يا صنوع.. (يلتفت لبقية الممثلين) أدي حادثة الملقن وادي حادثة العسكري.. المتفرجين طلبوا يشوفوا حادثة الملقن زي ما هية ثاني يوم.. والغريب أنه في اليوم الثاني وعند نفس المكان سمعت أصوات بين المتفرجين.

أصوات: (مطالبة) العسكري. العسكري.

صنوع: (ينادي للعسكري من الصالة) تعالى يا سيدي . تعرف تعمل اللي أنت عملته قبل ما توينا قسم البوليس؟ العسكري: فتدفع كام؟

صنوع: أنت مش عضو نقابة أصلا. العسكري: طيب اخذ توزيع نسخة الفيديو..

صنوع: (لبقية الممثلين) هو ده الارتجال

مخلص: شلح

سامي: تلعب.

دردير: يا عم أنت هوه. ما لناش دعوة
بالسياسة.

مخلص: وإيه دخل شلح بالسياسة؟

دردير: مش سامي بيقول الحزب
الوطني؟

سامي: أنا باتكلم علي الحزب الوطني
اللي بجد.. الحزب الوطني الأصلي..
حزب مصطفى كامل..

دردير: طيب وضح يا أخي سيببت
ركبي.. أنا ملطوط..

سامي: أصدر أول عدد من جريدة
اللواء .. قريته؟

دردير: أنا باقرأ مايو

سامي: جاهل.. احنا دلوقتي سنة
١٩٠٠ مش ألف وتسعمائة و...

دردير: (وكأنه ينفط كوتشينة) اقطع

مخلص: يعني بعد موضوع صنوع
بثلاثين سنة.. خايف ليه؟

زين: (يقلد الجرسون، يحمل بعض
المشاريب إلي الجالسين) أيوه جاي.

دردير: (مالناش دعوه بالسياسة).

زين: يعني إيه مالناش دعوة بالسياسة؟

دردير: ويعدين بقى؟

زين: لينا دعوة ونص، ومستعد أناقشك
للصبح.

دردير: أنت هتناقشنني في السياسة؟

زين: البلد كلها في حالة كفاح.. ده
المدارس العالية نفسها بتعمل اضرابات.

دردير: يا عم احنا مالناش دعوة
بالاضرابات والمظاهرات والاعتصامات
والانتخابات..

زين: (يتحول إلي مخلص البصري
وسامي عبد الحليم) ما تخليكو معانا يا
بلدينا.. مدرسة الحقوق العالية عملت
اضراب امبارح.. يقوم الأفندي ده..

دردير: (وقد اغراه حديث الاضراب
بالسؤال) حقوق القاهرة ولا عين شمس؟

سامي: يا دردير يا ابني ركز معانا..
احنا دلوقتي سنة ١٩٠٦ والاضرابات دي
بسبب حادثة دنشواي..

دردير: عارفها.

سامي: (وقد استدرج دردير) ومشكلة
طابا.

دردير: (ينتفض محتجا) لا .. مش
شغال .. (للمتفرجين) أنا مش معاهم همه
قالوا لي المسرحية دي مفيهاش سياسة..
يا إخوانا أنا ملطوط خلقه من أيام النشاط
السري في الجامعة.. يا نهار أسود.. أنا
قلت إيه؟

سامي: أفهم بس .. أنا باتكلم علي
مشكلة طابا سنة ١٩٠٦. أه كان فيه
مشكلة في طابا.. مصر وتركيا اتخانقوا

عليها.. هيه تبع مين؟؟ والأخر رسييت علي
أنها تبع مصر.

حسن: (يبدل المقهي متلصصا) اسمها
إيه المسرحية دي؟

دردير: عسس. (يحاول أن يبعدهم عن
مجال السياسة ويعيدهم إلي مجال
التاريخ) نرجع للمسرح. ممثل ارتجال
اسمه ميخائيل جرجس..

حنان: وأول بعثة ترسلها الجامعة
المصرية سنة ١٩٠٨..

عبلة: من اعضائها: محمد حسين هيكل
محمود عزمي.. منصور فهمي.. محمد
كامل حسين. توفيق سيدهم.

دردير: الزمن جار علي عنما ميخائيل..
المسرح الغربي يبهجم..

سامي: والارتجال انكمش وانحدر..
زين: يعمل إيه عنما ميخه؟؟

عبلة: ابتدا يلف البلاد.. زي المسرح
المتجول.. وفي أي قرية مصرية في أي
مواد، ينصب ميخائيل جرجس نصبته.

مخلص: (يتقمص شخصية منادى)
اتفرج اتفرج .. ادخل عنندا واتفرج بقرش
تعريفه .. تعريفه واحدة .. بقرش تعريفه
أمير المؤمنين شخصيا يقابلكم وجها لوجه
.. تعالي يا حضرة ادخل يا بلدنا.

دردير: (يتقمص شخصية ميخائيل
جرجس الذي يتقمص شخصية أمير

المؤمنين.. بعض الممثلين يتركون أدوارهم
واحدأ وراء الآخر ويدخلون كمتفرجين
لتحية أمير المؤمنين والسلام عليه) العطايا
للمرة الجاية.. ابقوا تعالوا ثاني واحنا
بنفرك العطايا.. اصل الخادم ماجبش
العطايا النهاردة .. بكره هافرق عليكم..
حسن: (في شخصية الشرطي) استنتي
عندك..

ميخائيل: إيه تاني؟..

العسكري: اتفضل استلم.

ميخائيل: إيه ده؟.

العسكري: تنبيه.. الحكومة بتنبيه علي
أصحاب التياترات بأنه مفيش رواية
تتعرض إلا بعد التصديق عليها من
محافظاتهم اللي همه فيها.

وختمها بختم الجهة ولو عاوز تمثل
الزوايا تاني تاخذ الإذن برضه.. وتنبيه
بمنع تمثيل رواية «شهداء الوطنية» بتاعة
إسكندر أفندي فرح..

ميخائيل: يا أبني أنا ممثل ارتجال ..
باقول اللي يناسب اللحظة والناس.. أخذ
تصديق علي إيه؟؟ وإيه كمان حكاية الختم
دي؟ من أنهي مديرية ما أنا بالف السبع
مديريات .. أنا حالة خاصة جدا.

العسكري: حالة خاصة؟؟ طيب خد
عندك . قررت الحكومة مراقبة المجتمعات
والتياترات العربية وأخذت المحافظة منذ

سامي: علشان كده الحكومة قوام
حزمت المسائل.

دردير: طبعا.. ما هي ثورة لازم يقابلها
رقابة.

حسن: (يتقمص العسكري) بلاش كلام
كثير منك له وخد هندك..

دردير: أنا مش مستريح لك.. إيه ثاني؟

العسكري: لايحة التياترات.

دردير: لايحة؟؟ لايحة بحاله؟

العسكري: بلاش اللايحة كلها. خد
بند ١٢: يخصص مكان مناسب في
المسرح لضابط البوليس المنوط بمراقبة
التمثيل. امضي واكتب التاريخ أكتوبر
١٩١١.

دردير: (بحزن) مفيش ارتجال.. محدش
يزود حاجة .. محدش يقول حاجة من
عنده.. الرواية رواية ممضي عليها
ومختوم . مفهوم؟؟

زين: طيب: إحق إحق.. واحد من
المتفرجين طالع يقول قصيدة في
الاستراحة.

دردير: رينا يستر.

سامي: (يلقي قصيدة وطنية).

حسن: (يتقمص شخصية المأمور) أنا
مأمور قسم الموسكي .. طوية في الكلوب
ده يا عسكري. يالله يا افندي أنت وهوه
.. يالله يا بهوات كل واحد يلزم بيته..

أيام ترسل عدداً من بلوك الخفر، وعددا
من البوليس السري إلي كل تياترو في
دائرتك لنح الممثلين من تمثيل روايات لم
تصرح بها الحكومة .. امضي تاريخ
النهارة ٣٠ يوليو ١٩١٠.

ميخائيل: ودي زنقة دي؟ أه.. مفيش
غير حل واحد: الكلام المستخبي..

العسكري: الكلام المستخبي؟؟ طيب خد
عندك .. شرعت الحكومة في إيجار قسم
بمحافظة العاصمة يطلق عليه قسم الآداب
. والغرض من انشائه مراقبة التمثيل
والخطابة ويوظف به ثلاث من الكتاب
والأدباء لأن رجال المأمورية ليس في
استطاعتهم الوقوف علي سر الجمل
والمعاني..

ميخائيل: أين المفري يا ربي؟؟
(تغير في الإضاءة)

زين: شفت بقي أن المسألة سياسة.

مخلص: مش دي برضه الرقابة؟؟

سامي: هيه دي يا سيدي.

دردير: وإيه السبب في فرض الرقابة
بالشكل ده؟

زين: قال يعني مش عارف؟ البلد كلها
بتغلي، وبدأت تظهر مسرحيات وطنية
كثير. وفي العروض دي الناس بياخذها
الحماس وتطلع تخطب خطب وطنية علي
المسرح. ارتجال برضه.

بيتك بيتك .. اضرب بالشومة يا عسكري.
(أصوات ضريات وتأوهات مع تغير الإضاءة).

الحرب

الأحكام العرفية.

ممنوع الارتجال.

المسرح مأسى ، بكاء دموع ، خناجر ،
سموم ، سيوف
ازاي؟

شوف فصل الابن اللقيط

(تقمص هزلى للجوقة، هزليته تابعة من
شدة جديته ، الممثلون يقفون في صف
واحد وتسلط علي كل منهم بقعة ضوء
مناسبة حين يأتي دوره في الحديث في
العرض الاول للمسرحية تم الاتفاق علي
تحويل الفصل وكان طويلا إلي منطقة
ارتجال للممثلين ، تعتمد علي النص
المكتوب ثم تطور المشهد تطورا كبيرا
بمرور الأيام وتم تحميله ببعض الأحداث
المعاصرة للعرض المسرحي عام ١٩٨٥ ،
وساكتفي هنا بإثبات ملخص للفصل
المعروف).

مخلص: ابن الطباخ تزوج اخته. يا
لللول

دردير : هيه دي الحقيقة، وأمك اللعينة،
صاعقة من السماء تنزل عليها، هيه
السبب في كل شيء لازم أموت نفسي

(يضرب نفسه بسكين وهمي ويموت).
مخلص: اختك مراتك وأمك حماك..
سامي: اه .. اتجوزت اختي.. لازم
أموت نفسي (يضرب نفسه بمسدس
وهمي ويموت).

زين: بقي بعد تعبي فيه عشرين سنة.
وبعد ما جعلته ابني.. يموت؟

(يضرب نفسه ببندقية وهمية ويموت).
عبلة: أنا اتجوز أخويا؟؟ والعيلة كلها
تموت بسببي؟؟ لازم أموت نفسي (تعطي
السكين لمخلص البحيري) لو سمحت ..
اضرب .. موت..

مخلص : ما قدرش.
عبلة: يبقي لازم أشنق نفسي.. (تشنق
نفسها بحبل وهمي).

مخلص: وحيدا في الصحراء.. معلمي
مات، والولد الحليوة مات، والبنت الجميلة
ماتت وأمها ماتت بالسقم، والمتفرجين ماتوا
من كثر البكا والعياط . أنا بس اللي
فاضل؟؟ لازم أحصلهم علشان أخدمهم
في الآخرة زي ما كنت بأخدمهم في الدنيا
(يضرب نفسه بسكين وهمي لكنه يجن
في اللحظة الأخيرة ويمرور السكين إلي
جوار جسمه. يكرر هذا عدة مرات) يبقي
مفيش غير الموت المدني . الموت المدني يا
ولاد الصرم. (يخلع حذاءه يضرب نفسه
عدة مرات حتي يموت).

(تغير في الإضاءة. وعودة إلي الحدث المضارع)

زين: كان العصر عصر جموح.
حنان: سجلت دفاتر الوفيات في قسم السيدة زينب وفاة مصري مجهول وغلام مجهول بمستشفى القصر العيني لأنهما أصيبا في حادثة مظاهرة في شارع الدواوين يوم ١٠ مارس ١٩١٩.
سامي: مصر بتغلى..

دريز: ده حتي الأجانب قبل الثورة بطلوا يتفرجوا علي المسارح اللي بتقدم أوديب ولويس السادس عشر.

مخلص: المصريين زهقوا من مسرح اللعبة الإيطالي. وفنانين الارتجال بقوا يتريقوا علي المسرحيات النكد إياها.. زي ما حصل في الفصل اللي فات..

عبلة: المصريين بقوا يتفرجوا علي استفان روستي في ملهى الإيبية دي روز مع الريحاني. وعزيز عيد نازل هبش في الفارس..

زين: والغلبة بيغنوا، بلدي يا بلدي .. وأنا بدي أروح بلدي.

حنان: ونحت مختار تمثال نهضة مصر، وأصدر هيكل أول قصة مصرية، وأصدر محمد تيمور أول مجموعة قصصية.

سامي: يعمل إيه فنان الارتجال المحكوم

بالحديد والنار والرقابة والظروف؟ يهلس.

دريز: عمنا جورج كان سالك في الهلس .. إيدي الناس اللي همه عاوزينه: نكت وتريقه وخفة دم.

مخلص: فصل كامل وأولاده.

عبلة: لا .. اسمه لوكاندة باريس.

زين: همه الاثنين واحد.. موقف بسيط، خفيف .. اتنين أغراب في أى بلد.

حنان: والبلد دي .. المرة دي اسمها باريس (تغير في الإضاءة، وموسيقى أو رقصة تدل علي المكان).

زين: (يتقمص شخصية أمين) مش كنا ضحكنا علي عمي التركي وأخذنا الميراث وقعدنا في لوكاندتنا في بلدنا بدال الشحطة دي يا كامل؟

سامي: (يتقمص شخصية كامل) يعني علشان ناخذ الميراث لازم اسلفك مراتي وعيالي؟

أمين: لمدة ساعة واحدة يا أخي. مفيهاش حاجة.

كامل: أخرس ولا كلمة قليل الأدب ما تختشيش.

أمين: (يلمح الجرسون قادما) طيب كلم بقي اللواء اللي جاي علينا ده.

كامل: اكلمه أزاى: أنا ما باعرفش فرنساوي.

كامل: عايزين ناكل يا ابن الفرطوس.
أمين: (يقلد «العبيطة» السمك في الطبق ثم
أكله).

جرسون: وي.. را (بيدو وكأنه قد فهم).
كامل: أيوع .. هو الراااا اللي قلت عليه
ده.

أمين: ودي حوسة إيه دي؟ أمال لو
طلبنا شغل هنعمل إيه؟
كامل: لا .. دي سيبها عليه أنا.
الجرسون: (يضع طبقا أمامهم)
كامل: فار؟ فار يا ابن الابالسة؟ كله انت
بقي.

أمين: يا كامل عيب.
كامل: لازم أكله له.. هو الفار بيتاكل يا
ابن العبيطة؟ (يطعمه للجرسون الذي أكله
يتلذذ).

أمين: اطلب لنا حاجة ثانية بقي. أنا
بطني بتصوصو
كامل: أكله الولد العفريت .. دلوقتي
هيخاف من القطط . ناوناو.

كامل: يتصوصو؟
أمين: أيوه. بس نقى حاجة سهلة يقدر
الجرسون يفهمها.
كامل: هوه فيه أسهل من الصوصوة
(الجرسون) بيض .. بيض (يقلد حجم
البيضة وملاستها) بيض.
الجرسون: كسك دي (بيض)؟

أمين: يعني أنا اللي باعرف.
كامل: يعني أنا هاغلب فيه.. سيبه لي.
دردير: (يتقمص الجرسون) وي
موسيبه. كسك دي منجيه.
كامل: ما هو عربي وفصيح أهه:
وبالقافية كمان وي مسيبه. كسك دي
منجيه.

أمين: (بنفس الإيقاع) طيب رد عليه.
الجرسون: (يعطيه قائمة الطعام) كسك
دي مانجيه؟
أمين: دي لسته الأكل. يعني بيسألنا
ناكل إيه.

كامل: (بسرعة للجرسون) سمك..
سمك..

الجرسون: كسك دي «سمك»؟
أمين: اطلب حاجة سهلة يفهمها. مخك
ضلم طول عمرك.
كامل: مش تستغل الفرصة وتقعّد تشتت
فيه لأني لسانى طويل وهبعت كرامتك في
باريز.

أمين: طيب سلك الزيون ده الأول.
كامل: (الجرسون) سمك يا اخي سمك.
أنت إيه؟ حمار؟ (بيأس) سمك (يقلد عملية
صيد السمك بعضا وكأنه أمام ماء وكان
أمين سمكة. أمين يساعده علي التقليد.
يصطاد كامل السمكة).
الجرسون: أنكور .. أنكور..

فرنك لله. واحد فرنك فرنسي لله. عمله صعبة لله. بلم اجرة السكة يا افندية.. فرنك لله.

الجرسون: (يحضر بيضا في طبق).

كامل: اف.. ابن الابالسة ده بيفهم عريي.. قلت له يا ابن الممششة جاب لي بيض ممشش.

حنان: (تمر امامهم بملابس مثيرة).

امين: يا لهوي.. الحق يا شريكي.. شايف اللي انا شايفه ده؟ (يخرج وراءها مباشرة).

كامل: كده؟ طيب لما اشوف انا ولا انت؟؟

(يخرج خلفها ايضا).

الجرسون: (يعدو خلفهم) الحساب.. الحساب يا حرامية.. امسك حرامي.. الحساب.. الحساب الله يخرب بيوتكم زي ماخريتوا بيتي.. (تغيرت في الإضاءة).

ومحمد المغربي.. كامل عامل سلسلة رحر: رحر في البوليس ورحر في الجيش..

دريز: رحر لما تجوز، رحر في مستشفى المجانين.. رحر في أي حته، في أي زمان.. وذات رحر..

مخلص: (يتقمص رحر، في ملابس شبه عسكري يمسك بيده زجاجة خمر..

كامل: آمال يقولوا الخواجات بيفهموا ليه بس؟ عليه النعمة لو قلتها لواحد من تحت الربيع ليفهمها وهي طايرة. سيبك يا ابني المصري ابن حنت صحيح.

امين: خلصنا يا كامل من الوطنية بتاعتك دي. احنا في ورطة.

كامل: (ينظر لامين وكأنه اكتشف شيئا للانتقام منه، كوكو كوكو).

امين: وما كنتش انا ليه اللي كوكوكو؟ كامل: (بمنظرة) انا بقي هاعمل فرخة.

امين: (يقلد الفرخة مباشرة وهو يمسك بطنه من الجوع) كاك.. كاك.. كاك.

كامل: (يقلد الديك مرة أخرى) امين (يحرك الطربوش من بين فخديه)

كامل: ابني.. ابني.. امين: عيب يا كامل.

كامل: (للجرسون الذي يستمتع بلعبهم كوكوكو.. كاك.. كاك.. بيض.. (يريه الطربوش) بيض.. ده بيض يا ابن الممششه.

الجرسون: انكور (يبتسم في بلامه) كامل: (يضره بعصاه)

الجرسون: (ينصرف بسرعة) كامل: واحدة بواحدة يا سي امين.

امين: (متباكيا) طيب يا كامل. إكمني وحداني في باريس تقسي عليه. لو كان معايا اجرة السكة كنت سافرت (يشحت)

يترنخ ويفنى) والله أن سعدني زمانى.

لا شريك يا بحر

بحر نبيت وبحر كونياك.. وبحر..

زين: (يتقمص شخصية الضابط) زنهار
يا عسكري ررح

رحرح: إيه؟

الضابط: زنهار باقول لك زنهار

رحرح: طيب ماتزهر أنت، ها.. ها..

الضابط: انتباه يا عسكري ررح

رحرح: (يحاول الوقوف انتباه جاهدا
لكنه لا يستطيع).

الضابط: إيه اللي في أيديك اليمين دي؟

رحرح: الشمال ولا اليمين؟.. (ينقل
الزجاجة لليد اليمنى) مفيش.

الضابط: (وريني أيديك الاتنين..)

رحرح: (يضع الزجاجة بين فخديه)
أهم.. مفيش أي حاجة.

الضابط: للأمام. معتدل مارش.

رحرح: (جانبا للمتفرجين) تنكسر يا
بارد.

(تغير في الإضاءة).

مخلص: حتي أحمد الفار . أحمد
أفندي فهمم الفار.. أصل كان فيه اتنين

زي بعض بنفس الاسم.. سبع صنایع
والبخت صنایع جار عليه الزمن بقي يقدم

نمر بين الروايات .. الله يرحمك يا
صنوع.

عبلة: المكان داخل قسم البوليس.

دريد: (يتقمص شخصية مدير

المديرية) من فضلك يا حضرة.

سامي: (يتقمص شخصية الشاويش)

خللي عندك نظر يا مواطن. أقفل المحضر

اللي في أيدي الأول جئت إيه دي اللي

بتتحلف علينا من الصبح؟؟

المدير: أصلها حاجة مستعجلة وأنا

مش فاضي.

الشاويش: وراك الديوان يا خى؟

اتززع أقعد.

المدير: اتززع؟؟ أنا عايز ابلغ عن..

الشاويش: متبلغ عن إيه؟ قصر البية

اتسرق؟ خدمة حرم سعادة الباشا نشلت

الاملاطات؟ جتكم البلاوي.

المدير: لا لا.. البلاغ اللي أنا عايز

أبلغه..

الشاويش: (مقاطعا) أن طولت في

الكلام هاحبسك.. نأس معندهمش دم..

ليل نهار سرقة وقتل واغتصاب واعتداء

وافستراء وتزوير وتدليس وغش ونصب

واحتيال زاغتيال وختاق وسب وشتمية

وبهيلة.. ما نشوقش من أشكالكم إلا

البلاوي.

المدير: يا شاويش أنا معملتش حاجة..

أنا لجأت للعدالة لأنها الطريق القانوني..

الشاويش: ولض كمان؟ حاضر يا

الشاويش: مدير مدير.. (يرتدي نظارته بسرعة) نهار اهلك مش فاييت يا فار.. مدير الغربية حته واحدة؟؟ يا سعادة اليه اغفرلي.. العفو يا سعادة الباشا اللي ما يعرفك يجهلك.. أنا مش ها سامح نفسي.. المدير: يا سيدي اكتب المحضر وخلصني ورايه اشغالي..

الشاويش: ولا تعطل نفسك يا بيه.. اتفضل أنت وأنا.. المدير: (شاخا) اكتب للي ها قول لك عليه.

الشاويش: طبعاً يا بيه.. في ساعة تاريخه تكرم دولة مدير الغربية شخصياً وابلغ عن سرقة ألف جنيهه. المدير: ميه بس..

الشاويش: معقول يا بيه أنت بتسرق منك ميه بس؟ ألف علي طول.. وحتة واحدة.. وخاتم الماظ.. المدير: ميه جنيه بس.. اكتب.

الشاويش: معقول يا بيه أنت بتسرق منك ميه بس؟؟ سييني يا بيه وأنا ادبج لك محضر محصلش.. احلي محضر اتعمل في تاريخ الداخلية..

المدير: (وهو ينصرف) أنا أروح للمأمور أحسن وهو يتصرف معاك..

سيدي.. أدي المحضر.. لما اشوف اخرتها معاك. عارف لو ما طلعتش حاجة تستاهل وعلي قد لماضتك دي..

المدير: أنا انتشل مني ميت جنيه.

الشاويش: (ساخرا) حته واحدة.

المدير: إيه اللي حته واحدة؟

الشاويش: اسمك؟

المدير: محمد.

الشاويش: يا ما اسامي علي جتت.

محمد إيه؟

المدير: محمد سعد الدين.

الشاويش: كمان؟ يا سعدنا يا هنانا.

ساكن فين؟

المدير: الطلمية. شارع أمين باشا

سامي.

الشاويش: حته معتبرة خسارة تشم

هواما.. ساكن في البديوم طبعاً. ولا في

أوضة البواب؟

المدير: الدور الثاني.

الشاويش: عندك كام سنة؟

المدير: خمسة وأربعين.

الشاويش: خمسة وزفت.. آمال مش

باين عليك ليه؟ أسياذك بيعلفوك؟

صنعتك؟

المدير: مدير مديرية الغربية.

الشواويش: رحت في داهية يا فار.

(تغير في الإضاءة).

حسن: (يتقمص شخصية الرقيب ويندخل ثائرا) لا.. لا.. لا.. أنا لازم اتخذ

جراء ضد الفوضى دي.. الأحوال الساييه

دي متنفّس لازم الفن ده يكون ثابت.

مكتوب علي ورق. ومفيش حاجة اسمها

كل ممثل يقول اللي علي كيفه. الفوضى

دي خلاص.. وده آخر تحذير.

دردير: يا بني كل إشي له إشي.

الرقيب: إلا في الفن .. الفن ملوش

إشي.

دردير: علي حسب الليلة والعقدة

والأحوال.. الأحوال كلها.. الكلمة والحركة

يطلعوا مولعين.. حاجة جدت في البلد ..

الممثل لازم يقفشها واللييلة تبقى لييلة.

الرقيب: إلا في الفن.. لازم يتخط جوه

علبة محترمة ما يخرجش منها إلا بتوقيع

تسع موظفين ده فن مش فوضى.

دردير: الملعبات.

الرقيب: وأنا شخصيا لازم أكون

ماضي عليه.. ده آخر تحذير .. اللييلة

الجاية هادخلوكوا كلوكوا الكراكون ..

مفهوم؟

دردير: طيب لو أنت لازم تكون ماضي

كان علي الكسار عمل إيه سنة ١٩٠٧ في

مولد السيدة زينب؟

الرقيب: أنا مليش دعوة بالمولد والكلام

الفارغ ده.

دردير: ده الميلاد الحقيقي لعلي الكسار

يوم ما استلم متفرج حرك وشواه بلسانه

سباعتين. كان عنده قدره كل الصناع

السذج المهرة.

الرقيب: وفيها إيه لما اخترع عثمان عبد

الباسط وبقي كل مسرحية يطلع فيها

بريري مصر الوحيد: هه؟

دردير: أوريك جري إيه.

مخلص: (يتقمص علي الكسار) بالك..

لو كنت أنا بلوقتي اتدين عثمان في بعض

كنت خلّيت نصي في الشباك علشان

يتفرج علي نصي الثاني وهو فايت كده

زي البطه.. براوه عليك يا عثمان النوبة

دي ما كسرتش حاجة (يكسر زجاجة أو

كوب).

زين: (يتقمص جميل) انت يا جرسون.

عثمان: (يلتفت حوله فلا يجد أحدا ثم

ينظر للخارج كأنه يوصل النداء) انت يا

جرسون . أنت يا جرسون.

جميل: أنت.

عثمان: (ينظر للداخل مرة أخرى)

انكسرت مني الكبيات مرتين وتلاته
(يتوود لجميل) يردون .. ما تزعلش.. أنا
معملتش كده بكيفي .. ده شىء غصب
عنى.

(تغير في الإضاءة)
الرقيب: ماله ده؟ زي الفل.. أنا ماضي
له عليه.

نردير: حتي القافية؟؟
الرقيب: ماضي له عليها برضه
(ينقسم المثلون إلي قسمين)
البرابرة: زد طريوشك.
المذهبية: إشمعنى.

البرابرة: أصله نويارة.. واللي يدور
يلاقيه ، دكة لباس شيخ حارة.

المذهبية: عينك
البرابرة: إشمعنى؟

المذهبية: نافدين علي بطن حماك ..
واللي بيعص فيهم يلاقي شعر بطاطك.
البرابرة: أطل امك.

المذهبية: إشمعنى؟
البرابرة: جرسونة عند الحاتي. ولما
تاخذ أجازة تسرح ادباتي.

المذهبية: هدمكم.
البرابرة: اشمعنى..
المذهبية: المصبغة احتارت فيها. ولما

جميل: أنت أنت . إيه؟ أنت مجنون؟
يعنى عامل نفسك مش فاهم؟ أنا باندك لك
أنت.

عثمان: تندك لي أنا؟
جميل: أمال خيالك؟؟
عثمان: طيب بردون. بس علشان أنا
لسه جديد في الجرسنة.

جميل: (متهمكا) معلوم.. مش متعود..
ما أنا فاهم وظيفتك (جانبا للمتفرجين)
بيراقبني أنا وحبيبتي ميمي. لكن علي
مين؟؟

عثمان: أنا وظيفتي فعلا جرسون .
نعم؟

جميل: بقي شوف لما أقول لك. أنا في
إمكانني دلوقتي الخبط وشك ده اللي أنت
مسوده.

عثمان: إيه إيه إيه؟ تلخبط وشي (يرفع
الصينية عليه) تلخبط وش مين يا وله؟
(للمتفرجين) إيه الراى؟ ادي له للصينية
دي في خلقتة؟

جميل: لا لا سيبك من أمور التهويش
دي. أنت شغلتك اللي بتعملها أنا فاهمها.

عثمان: (للمتفرجين) أنتم شاهدين؟؟ أنا
يا وله؟ (لنفسه) استني يا عثمان يكوئش
الراجل اللوح ده قومندا هنا وأخد باله لما

تقدم تروح الكانتور لوحديها.

البرابرة: احط صباغي في عينك ديه
تقولي لي.

المذهبية: اشمعني؟

البرابرة: وكمان احط صباغي في عينك
دي.

المذهبية: دهدي ما قلنا اشمعني؟

البرابرة: خليه في عينك لما افكر

(تغير في الإضاءة)

دردير: يوم بعد يوم ابتدا الكتاب يكتبوا
له نصوص علي ورق . والقفص الحديد
يضيق علي الكسار . حتي عثمان عبد
الباسط ابتدا علي الكسار يسييه.

مخلص: الطبقة الوسطي في مصر
بتكبر. والناس الغلابة ومشاكل الناس
الغلابة اللي كان الكسار ييفكر فيها ..
علي الأقل ييفكر فيها ابتدا يفقدوا
مكانهم.

سامي: وكل ما الطبقة دي تكبر وتكثر:
فن الارتجال ينقرض.

حنان: الطبقة الوسطي تحب الاحترام
تحب القوانين متحبش المسائل تبقي كده
سبهلة من غير رابط ولا ظابط. ما تحبش
الصدفة (للمتفرجين) إنما تنتماها لنفسها
. كل واحد فيها بيحبها لنفسه بس.

عبلة: والطبقة الوسطي بتفرض انها يوم
بعد يوم..

دردير: والغلابة بتروح الارتجال ييفقدوا
جمهورهم الحقيقي : الزعر. والحرافيش.
والعامة. ابتداوا يكرروا انفسهم . بعضهم
يهرب للريف وبعضهم يقدم لوحدة
مسرحية كاملة بكل شخصياتها وعمالها.
وبعضهم يعيش علي ذكريات عروض كان
بيقدمها أيام المجد.. أيام مسارح
المصريين..

مخلص: ودي كانت كارثة علي الكسار.
كل ما يمر الوقت يبعد الكسار عن
الارتجال.. كل ما يمر الوقت يبعد الكسار
ويحط حوالين نفسه قيد بعد قيد.

زين: وكانت النهاية الحزينة لعلي
الكسار : والنهاية الحزينة لمسرح
الارتجال كله. النهاية الحزينة لعلي
الاسكندراني وعايذة صابر والحلو
وعاكف والعتار .. تصبخوا علي خير.

حسن: (في شخصية الرقيب يدخل
ثايرا) لا لا لا .. لا لازم اتخذ إجراء
قانوني ضدكوا.

دردير: مابقاش له لزوم يا بني.
الرقيب: لا .. له لزوم ونص.. انتوا
فاكرينها سايبه؟؟

زَيْن: أنا شفتُم في عرض مسرحي قبل كده.. إنت مش ممثل معانا في الفرقة دي.. أنت سبيسة علي العرض . كرنيه الرقابة من فضلك.

الرقيب: نقاية إيه يا أستاذ؟ اتفضل اقرأ.. الكارنيه بتاعي أه.

زَيْن: (يغمى عليه بعد أن يقرأ المعلومات .. وهكذا يحدث لكل أفراد العرض).

الرقيب: (منتصراً) أنا الرقيب - أنا الرقابة. اقْبضُوا عليهم كلهم وهاتولي مدير المسرح ومدير دار العرض والمدير العام. اوعي تخلي ولا متفرج يخرج من هنا اقْبضْ عليهم كلهم . ما تخليش ولا متفرج يخرج من هنا. دول كانوا بيتفرجوا علي عرض بدون ترخيص اقْبضُوا عليهم دول أكيد حصل لهم تسمم. العدوي هتنتشر اقْبضُوا عليهم. أنا الرقابة.

أنا الرقيب. أنا الرقيب.

(إظلام)

سامي: إيه في إيه؟ مسرحية إيه دي؟ ما احنا كل يوم بنشطب العرض عند كلمة تصبخوا علي خير . إيه اللي حصل؟ الرقيب: متعرفش إيه اللي حصل؟ شاطر بس تمثل علي كيفك؟

سامي: ده همه مش أنا.. (جانبا لزملائه) ماله حسن الدين النهاردة؟ مخلص: يا بني خلاص.. العرض خلص والصالة نورت والناس مروحة مالك؟ الرقيب: كلمني باحترام من فضلك. عيلة: ماله النهارده ده؟

الرقيب: ما تقوليش «ده» من الصبح ساكت لكم أقول شويه وهيتعدلوا قافية وحبكت.. هيرجعوا للنص المكتوب.. أبدا.. كل واحد عمال يالف علي كيفه.. إيه؟ فوضي؟ مش فيه نص مرخص ومختوم في كل صفحة من صفحاته؟

حنان: ما احنا قلنا نفس الكلام. الرقيب: لا .. قلتوا كلام شبيهه .. والكلام اللي شبيهه ده مش واخذ ترخيص من الرقابة علي المصنفات الفنية.

ارتفاع وسقوط مريض بالسلطة

عز الدين نجيب

من بين الأعراض التقليدية التي تصيب المتسلط أو المريض بالسلطة أنه لا يحتمل النقد، فإنه من فرط انتفاخ الذات واستمراء السلطة على مدار السنوات يشعر بأنه فوق النقد، وفي محاولته نفى هذه «الذاتية» عن نفسه يعمد إلى أن ينسب النقد الموجه إليه وإلى ممارساته - إلى المصلحة العليا للوطن، فكان كشف أخطائه خيانة وطنية، حيث يصبح على يقين بأنه بلغ من الذكاء والحكمة والاخلاص لمنصبه والسلطة الأعلى ما يجعله فوق الخطأ ومن ثم فإنه يستريح إلى تفسير أية انتقادات على أنها تعبير عن أحقاد شخصية وتصفية حسابات خاصة ليس إلا! - لكنه في كل الأحوال ينطوى على قدر غير قليل من الشعور بالضعف وعدم الثقة في النفس، وهو ما لا يجروء على الاعتراف به، ما يدفعه إلى الاستقواء بالمنصب الرسمي وبالعلاقة بالقيادات العليا، وإلى اتخاذ موقف الهجوم العنيف والتجريح الشخصي لمنتقديه، بل وإلى الإبلاغ عنهم كأعداء حقيقيين للوطن، ويتراوح ذلك الإبلاغ بين البلاغات العلنية المنشورة في الصحف وبين البلاغات السرية إلى أجهزة الأمن.

واليوم أكتب عن نموذج لأحد السلطويين المزمنين من كاتبى البلاغات من

هذه وجهة نظر للفنان الكبير عز الدين نجيب، ويحتل المقال وجهات نظر أخرى ويا بنا مفتوح لها.

النوع الأول، أى المنشور فى الصحافة، لتحريض السلطة ضد منتقديه، مرجنا الحديث عن النوع الثانى - الذى قد يمارسه نفس الشخص فى ذات الوقت - إلى حين استفزاز آخر!

والاستفزاز الذى دفعنى لما أكتبه اليوم عن النوع الأول امتد على مدى خمسة أسابيع متصلة فى شكل بلاغات منشورة بجريدة الوفد تحت عنوان «رسالة إلى وزير الإعلام»، بقلم أحمد فؤاد سليم، وموجز الرسالة هو: إمسك يا وزير الإعلام أحد موظفيك!.. إنه رئيس قناة التنوير الذى يستغل أموال الدولة لتخريب منجزاتها، مستعينا باثنين من المخربين اعتادا الهدم والهجوم على الدولة، وأحدهما من نوى الفكر اليسارى الغرب، وأحيطك علما يا سيادة الوزير بأن هذه القناة تسبى إلى وزارتك وتعمل بلا منهج ولا تخطيط إلا الهدم والتخريب.. فكيف تسكت على بقاء مثل هذا المسئول؟

وحتى لا يظن القارئ الذى لم يقرأ مسلسل الحلقات الخمس منذ ١٨ أغسطس حتى ١٥ سبتمبر أننى أبالغ، فسوف أنقل هنا بعض المقتطفات منها، وأبدأ بمقتطف من الحلقة الرابعة، يقول: «وحول هذين اللقامين التليفزيونيين اللذين أذيعا من إحدى القنوات التى يقال إنها خصصت لتنوير الناس، أهيب بالوزير أنس الفقى أن يعمل على تغييرها (يقصد كلمة التنوير) ذلك أن مفهوم العكس واضح فى باطن الصفة، مما يضيف «عدم التنوير» لدى جميع الشعب المصرى (.....) ومن ناحية أخرى أناشد أيضا الوزير أنس الفقى أن يراقب ضمائر (أى والله!) أولئك الذين تم توليتهم على الشاشة فى بعض القنوات التى يقال لها «ثقافية ومتنورة» لأنهم يا سيدى الوزير حين ينتقمون من خصومهم بحرمانهم من الظهور على شاشة الدولة إنما يفعلون الشئ ذاته «كمثل عادة المباحث وكتاب التقارير».. أنظر من ذا الذى يقول مثل هذا الكلام!

أما المقتطف الثانى فقد جاء فى مستهل الحلقة الخامسة حيث يكتب: «أقول للوزير الموثب أنس الفقى إنه حين تستضيف إحدى القنوات الفضائية على الدوام من اشتهر عنهم حب الهدم والثار والولولة بقصد الهجوم على مكتسبات أنجزتها الثقافة لخدمة الناس نكون بذلك وكأننا نحرث فى البحر، ونبدو وكأن بنا لوتة جعلتنا ننحر

بعضنا بعضاً على حساب الدولة.. ثم يواصل وصفه للندوتين المذكورتين بقناة التنوير بأنهما «ملهاة ميلودرامية تكشف تفاصيلها عن محاولات عمدية لهدم صرح من صروح الفن والثقافة وهو متحف الفن الحديث».. أى صرح هذا الذى يهدمه بالكلمات شخصان فى ندوتين تلفزيونيتين لم يستمع إليهما أحد كمل قال «سليم»!.. ثم أنه يمن على وزير الإعلام بما «فنجر» به عليه من مقتنيات المتحف لتجميل مكتبه وكأنها أعمال بلا صاحب!.. قائلاً عن المتحف إنه «الذى أمد مكتبكم وملحقاته بجزء من نضائره».. ولا نعلم بأي حق تم إهداء اللوحات إلى مكتب الإعلام وهى من ممتلكات وزارة أخرى ومن عهد المتحف ولا يفترض أن تهدى لأحد!!

ويستكمل «سليم»: فإذا بمن يدير اللقامين وهو «م.ي» وقد أطلقنا عليه الشاعر الريمو (يقصد الشاعر ما جد يوسف رئيس قناة التنوير) وقد تعاون معه فى عصاب متحد كل من «ع.ن» وهو يكتب فى النقد ويرسم وأسميناه «عجوز الفرج» نظراً لانتمائه لفكر الغاريين (يقصدنى بالطبع!)، وكان قد شرح من قبل سبب تسميته بهذا الاسم بقوله: «لأنه تعود أن يلبس الزى حسب مستوى العزومة، وهو فى ذلك يحمل ثلاثة خطابات: خطاب للاشتراكية عند الحاجة، وخطاب للفقراء عند الحاجة وخطابة للاستثمار السريع»!..

ويواصل وأما الثانى «ع.س» وهو يرسم ويكتب أحياناً وقد أطلقنا عليه صفة «ساقط القيد» إذ أنه يحاول دائماً أن يبرهن على كونه من جيل السبعينيات على غير ما يعتقد كثيرون (والمقصود عادل السيوى)، وهذان كلاهما يجتهد فى النشر وفى الشتم معا ضد أى إنجار فنى أو ثقافى، وأما هذه الساعات الست (يقصد مدة إذاعة الحلقتين بعد الإعادة) فإن خمس أخماسها قد يعز على حديث مرشح لرئاسة جمهورية مصر بحالها فى أى قناة تليفزيونية!..

هل يعرف أحد كيف يحسب خمس أخماس الست ساعات؟!.. ما علينا!
ويغض النظر عن كم السوقية والبداءة الذى امتلأت به هذه «الخماسية» من عينة الألفاظ التى قرأناها فى النصوص السابقة - وهى لا تليق باسم الجريدة التى نشرت بها أو بعالم الفن الجميل الذى يدعى صاحبنا الانتساب إليه، ويغض النظر أيضاً عن

عدم الشجاعة بإخفاء أسماء من يهاجمهم طوال الحلقات الأربع الأولى ثم الاكتفاء بالإشارة إليهم بالرمز فى الخامسة - وتلك سمة الضعفاء المذعورين من المسؤولية القانونية وليست سمة الأقوياء الذين يتحملون مسؤولية معاركهم .. فقد جلست اسأل نفسى عدة أسئلة: هل أنا حقا بمثل هذه الصورة التى صورنى بها؟.. وهل تغيرت يوما خطاباتى عما أمنت به ومارسته على أرض الواقع منذ باكورة شبابي؟.. إننى لم أراجع قط عن قناعتى بالاشتراكية وبفاعى عن الفقراء بل اعتز بذلك بالرغم مما جره على من السجن والفقر.. أما الاستثمار فىاله من أمر مضحك أن اتهم بممارسته سريعا كان أم بطيئا فأين هى أعراضه على لو حدث؟.. ليدلنى أحد إذا كنت غير راع بما أفعل!

ثم عدت أقول لنفسى: لا بأس! .. لعلها حرقه الوجيعة التى أصابت صاحبنا تحت وطأة النقد الذى كشف ما يجرى فى متحفه وهو خط دفاعه الأخير بعد أن سحبت من تحت قدميه مملكته فى مجمع الفنون الذى مارس من خلاله سلطاته على امتداد ثلاثين عاما تقريبا .. لكن هل يستدعى هذا النقد الرد عليه بخمس مقالات من القذائف والبلاغات المسمومة؟.. إن لم يكن ذلك الرد دليلا على الضعف والهشاشة، فعلام يدل؟

لكننى سرعان ما أجبت على نفسى: لا.. لا يمكن أن يكون هذا وحده السبب وراء حملته الخماسية الشرسة علينا، كما لم تكن حملته «الثمانية» على الناقد الكبير مختار العطار التى حفلت بالتشهير والتجريح والإهانة للرجل الذى تجاوز الثالثة والثمانينة من عمره.. لم تكن تلك الحملة لأية أسباب موضوعية، فليس بينهما أى صراع من أى نوع. فالرجل فى منزله منذ سنوات طويلة لا يستطيع فى مرضه الممتد حتى أن يقرأ ما يكتب عنه.. فلماذا يحاول إيذاءه بهذه القسوة؟.. وكيف يهنا براحة الضمير رجل يملك مثل هذه «البسالة» فى التنكيل برجل مريض كف بصره وكان يستحق أن يكون اليوم محل التكريم على عطائه الطويل؟! إن ذلك لا يتأتى إلا لشخصية مريضة بالسادية - وهى نفسى سلسلة مقالاته بمجلة العصور الحديثة منذ عدة سنوات، وكيف أهال من خلالها التراب على كل من أكرمه وأسدى إليه معروفا

بعد أن خرجوا من كراسى السلطة؟!

إن ما هي مشكلة هذا الرجل بالضبط؟.. إننا لم نزاحمه في منصبه بل إن زميلي على المنصة المتهم مثلي بالهضم والتخريب الذي أطلق عليه صاحبنا وصف ساقط القيد - الفنان عادل السيوي - سبق أن اعتذر عن قبول نفس المنصب الذي قبله «سليم» وهو مدير متحف الفن الحديث، وكذلك استقال من لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة التي يلتصق صاحبنا بعضويتها بصفة دائمة منذ ربع قرن، أما أنا فقد تركت خلف ظهرى كل المناصب بوزارة الثقافة منذ خمس سنوات - كما يعلم الجميع - غير أسف عليها ولا طامع في شيء منها.. فمن ننتقم؟.. وعلى من نحقد؟.. وإلام نتطلع؟.. ولماذا نهضم صرحا ثقافيا ناجحاً؟.. وكيف يكون هذا موقفى أنا الذى قضيت أربعين عاما - ومازلت - أبنى صروحا ثقافية على أرض هذا الوطن فى ريفه وحضره؟.. وبماذا يفسر صاحبنا تعاونى معه شخصيا، وفى نفس المتحف بعد افتتاحه الأخير، بالرغم من كل تحفظاتى العلنية على أسلوب تنسيقه، حيث وجدته يستن سنة جديدة طالما ناديت بها وهى تكريم الفنانين المنسيين كل فترة فى قاعة مخصصة لذلك، ومنهم من كتبت أطالب بإزالة الظلم والظلام عنهم فى كتبى!.. وبماذا يفسر تحيىى له وللقائمين على أمر هذه القاعة الجديدة على الملأ فى ندوة عامة ثم فى مقالة خاصة بجريدة الحياة الدولية؟.. هل يرى فى الاختلاف معه أو مع مؤسسة - ولو كان فى حدود الهامش - موقفا وهما وحقدا وانتقاما وربما خيانة وطنية؟.

لو كان النظام الحاكم قد أخذ بهذا المنطق خلال انتخابات رئاسة الجمهورية التى جرت مؤخرا لكان قد أغلق القنوات أمام كل الأحزاب المعارضة والمستقلة التى ملأت الدنيا بصواعق الهجوم على الحزب الحاكم ورئيسه المرشح لرئاسة الجمهورية، فقد تجاوز الهجوم كل الخطوط الحمراء للنظام محاولا الإطاحة به والحلول محله، فماذا فعلت الحكومة؟.. لقد كلفت نفس الوزير - الذى يستنجد به صاحبنا لضرب قناة التنوير - بفتح قنوات التليفزيون ومحطات الإذاعة أمام جميع أصوات المعارضة، ورأينا على الهواء قذائف المعارضين ضد النظام، بل أتاح لها الوزير عرض برامجها

الحزبية والتزم بتغطية ندواتها الانتخابية طوال أسابيع الحملة.. ومن عجب أنها نفس الأسابيع التي كان صاحبنا مشغولاً خلالها بنشر قنابله الدخانية بالجريدة المعبرة عن حزب الوفد بينما كان مرشحه يخوض معركته الانتخابية مبشراً بمستقبل جديد لمصر يشارك في صنعه كل المصريين، ومطالباً بالمصالحة الوطنية بين المهومين بأمر الوطن، فإذا بصاحبنا في التوقيت نفسه يعلن الحرب على زملاء المهنة ورفاق الريشة والقلم، ويطالب وزير الإعلام بأن يراقب الضمائر (وليس الأقوال فحسب) وبأن يطيح بالرجل المسئول عن فتح قناة التتوير للأصوات المعارضة التي لبت دعوته، بما فيها صوت ممثل الحكومة الذي يشغل منصب رئيس صاحبنا في المتاحف وهو الفنان محسن شعلان بعد أن فوضه رئيس قطاع الفنون التشكيلية - د. أحمد نوار - في الحضور نيابة عنه، وحسب علمي فقد كان السيد «سليم» مدعواً أيضاً لكنه لم يحضر، كما دعى وحضر الفنان عدلى رزق الله وقد أثنى صاحبنا على حديثه المحايد والموضوعي، ولم يتم استبعاده في الجزء الثاني من البرنامج كما ادعى، وأظن أن الفنان عدلى يمكن أن يرد إذا شاء بما إذا كان قد تم استبعاده أم لا.. وفي الحلقتين دفاع الفنان محسن شعلان عن القطاع الذي يمثل دفاعاً فدانياً حتى عن أخطاء رؤوسه «سليم» وهو غير مسئول عنها!

أكون الفنان أكثر سلطوية من السلطة؟.. هذا هو المسحيل بعينه، فموقع الفنان الحقيقي يكون دائماً في مواجهة السلطة، لأنه مع الحرية، مع الحلم بالأجمل، وضد القناعة بالقليل المتاح، أى أنه عملياً كان ينبغي على فنان مثل «سليم» أن يكون معاً، ومدافعاً عن حقنا في الاختلاف، حالما بتفويض جذري لواقع هذا المتحف الهزيل الذي لا يليق بمائة عام من إبداع أجيال الفنانين المصريين، وإذا كان مقتنعاً بأن المتحف صرح ثقافي يريد الحاققون هدمه، لكان جديراً به - لو أطلق العنان لجوهر الفنان بدخله - أن يسأله نفسه: لماذا هرب خمسة مديريين من إدارة هذا «الصرح» في أقل من خمس سنوات، وكلهم فنانون لا يمكن وصفهم بالهدامين المنتقمين؟.. وقد ترك كل منهم وراءه قائمة طويلة من الانتقادات والجراح التي لا تندمل من أوضاع المؤسسة التي ينتمى إليها المتحف في ظل غياب لسياسة ثقافية وإدارية واضحة بعيداً عن

أهواء السلطة الفردية لقادة المؤسسة ولو كان صاحبنا قد حكم ضمير الفنان بداخله لوقف مع منتقديه لرد الاعتبار إلى رموز جيل الرواد وجيل الوسط، بإعادتهم إلى صدارة قاعات المتحف كما كانوا من قبل، وتلك كانت نقطة الخلاف الأساسية بيننا وبين اللجنة الموقرة التي أشرفت على تنظيم العرض، والتي يتصور صاحبنا أنها الممثل الوحيد لضمير الحركة الفنية بلا سند من الواقع، ولم يكن الخلاف حول ضيقنا بوجود الفنانين الشباب في يوم من الأيام، فكيف نكون ضدهم إلا إذا كنا ضد قانون التطور؟! .. إنما نحن ضد قلب الهرم، بحيث تصبح قمته إلى أسفل وقاعدته إلى أعلى في المبنى الذي يشبه بيت جحا ويحتاج إلى خرائط معقدة للتعرف على محتوياته عيز ممراته ودهاليزه اللولبية، وليسخر منى كما يشاء لأننى ذكرت أننى أمضيت نصف ساعة أبحث عن لوحتى حتى وجدتها، فالخرائط التى يتحدث عنها بالمتحف ليست - إلا خرائط أفلام «الكابوى» للبحث عن الكنز الموهوم!

وما علاقة كل هذا بالمقارنة التى أجراها صاحبنا فى إحدى حلقات خماسية بين لوحاتى ولوحات فنان آخر لم يكن محل مناقشة أو مقارنة معى أو مع غيرى من قريب أو بعيد، حتى يقول إن لوحاته أفضل أكثر من ألف مرة من لوحاتى؟
أليس هذا نموذجاً لأسلوب رخيص يقوم على الإهانة والوقيعة بين الفنانين بمناسبة أو بدون مناسبة؟

وأيا ما كان الأمر بشأن خلافنا فى الندوة حول أسلوب ترتيب أجيال الفنانين - فما الضمير فى أن نعلن اختلافنا مع لجنة تنسيق المتحف؟ لقد وصف مديره وأمين اللجنة فى دليل المعرض فلسفة العرض الجديد بأنها تقوم على وضع الفن المصرى المعاصر (فى ربيع القرن الأخير) فى موقع الصدارة من المبنى لتكون من عوامل الجذب إلى أدواره العليا على عكس ما كان قائماً من قبل.. حسناً.. إذاً اختلافنا مع هذه الفلسفة أصبحنا مخربين وهدامين ومجذفين فى المقدسات؟..

إذا قلنا أن هذا الترتيب يتسم بالارتباك ولا يحقق الراحة للزائر بما يسمح بالتأمل عبر التتابع الزمنى للأجيال أو التتابع التاريخى لمدارس واتجاهات الحركة الفنية، أصبحنا جهلاء ومتخلفين؟.. فماذا لو قلنا مثلاً أن أولئك المتسلطين على أقدار

الفنانين وأنواق المواطنين لأكثر من ربع قرن هم محل نظر وتقييم لمواهبهم واتجاهاتهم، أكانوا قد طالبوا بإعدامنا؟.. فيلقدموننا لو استطاعوا، فإن التاريخ لم يقل بعد كلمته الفاصلة فيمن يبقى ومن يندثر مع اندثار سلطاته والسلطات لا تدوم، سواء كانت كراسى أو لجاناً، أو كانت منابر نشر حزبية أنشئت فى صفقة مدفوعة المقابل مقدماً، فيحتذى بها أصحابها، ويخصصونها لإهانة خصومهم بأقذع الصفات تصفية للحاسبات، أو لتبادل مصالح أو مدائح فجأة مع حواريينهم على نفس المساحة.. «وكله على حساب صاحب المحل»!..

لكنهم للأسف لا يجيدون قراءة التاريخ ولا حتى قراءة الواقع الذى يستطيع اليوم كل ذى عين أن يدرك أنه قد تغير وإن يعود إلى الوراء، والتغيير الذى أصبح حقيقة ليس لأن السلطة قد صلحت بل لأن وعى الناس قد تغير إلا أن المريض بعبادة السلطة والذليل تحت أقدامها يجد من الصعب عليه أن يستجيب لهذا التغيير، خاصة إذا كان قطار العمر قد أسرع به إلى محطته الأخيرة.

لقد أمضى صاحبنا أكثر من ثلاثين عاما «محتلاً شرعياً» للسلطة، عابراً كل أسوار نظم الحكم والمراحل السياسية والمواقع الإدارية، وفى السنوات التسع الأخيرة منها استمر فى مناصبه الحكومية بعد بلوغه سن الإحالة إلى المعاش متجاوزاً - هو ومن يستخدمه - كل القوانين والأعراف.. وقد نجح خلالها بهذه القدرات الاستثنائية فى إرضاء كل نظام، وهو ما ضمن له أن يتسمر كضرورة لكل مرحلة، يطلع ويفكر وينظر نيابة عنها، واستمد من ذلك سلطات تتجاوز سلطات رؤسائه المباشرين فى مواقع بالغة الحساسية بالنسبة لمصالح الفنانين، سمحت له بممارسة حرية المنع والمنع، حتى ضاقت السبل أمام كل من يخالفه الرأى أو يناهى عن حدود دائرته الضيقة، فلا يجد أمامه إلا أحد أمرين: أما أن يبتعد احتراماً لنفسه، أو يمالئه تحقيقاً لمطلبه!

بيد أن ذلك لم يعد ممكن الاستمرار بعد الآن، ولن تجدى التقارير والبلاغات الصادرة من أنيال السلطة إلى أعاليها فى صنع قيمة من اللا قيمة، أو فى منح حياة لمن وهنت أنفاسه ودالت دولته، وحتى لو نجحت هذه البلاغات أحياناً فى إزاحة بعض الخصوم من أمام فى الماضى، فإنها لم تنجح - فى أحيان أخرى - فى عرقلة

صعود المطعون إلى القمة وهو ما حدث تماما مع الفنان فاروق حسنى عندما كتب صاحبنا بلاغا شهيرا ضده إلى وزير الثقافة أحمد هيكى فى أكثر من عشر صفحات، وكان فاروق حسنى آنذاك مديرا لأكاديمية الفنون بروسيا، وحفل البلاغ بكل ما يمكن أن يقال وما لا يقال من طعن، وإهانة وتجريح وإدعاء لوقائع تحدث بالأكاديمية بعد أن استضافه فيها فاروق حسنى لفترة طويلة، لكن الرياح جاءت بما لا تشتهى السفن، فلم تمض إلا فترة وجيزة حتى جاء فاروق حسنى وزيرا للثقافة، فإذا بصاحبنا (الذى سبق أن رفض إقامة معرض للوحات فاروق حسنى بجميع الفنون الذى يديره وطلب منه حملها والخروج بها لسوء مستواها). يصبح تابعا مرتعدا خلفه، وينكأ رجل الأجهزة المحنك يتركه الوزير فى وظيفته تحت المجهر خائفا مذعورا طوال ١٨ عاما، مسبحا بعبقريته، مكرسا نفسه لخدمته، وبين الحين والآخر يقيم معرضا للوحاته فى القاعة نفسها التى رفض عرضها فيها يوما، لكنه اليوم يتغنى فى مقالاته النقدية بإعجازها الفنى وقيمتها العالمية!!

ايتصور صاحبنا أن الناس قد نسيت كل ذلك؟.. وهل يظن أنه يستطيع أن يلصق بمثل ما هو ملتصق به فعلا بالأدلة الدامغة؟

إننى لست مضطرا لأن أعلن أن بيتى من حجر، لأننى لم أرقص على الحبال فى سبيل المصالح الخاصة، ومن ثم فليس هناك ما أخاف منه أو عليه، أما بيت صاحبنا فمبنى جميعه من زجاج، ولو استخدم قدرا محدودا من الذكاء لأدرك أنه ليس من الحكمة أن يقذف الناس بالحجارة!

وأقول أخيرا: إن فكرى الذى سماه صاحبنا «بفكر الغاريين» ليس كذلك، والحقيقة أن ما غرب عن هذا الفكر ليس إلا سلطته، وهى سلطة لم تكن محل اهتمامى فى أى يوم من الأيام، لكن ما أهتم به الآن والاحظ زحف بؤاده هو غروب سلطة صاحبنا ومن فى مثل نوعيته، وما هو بسبب غروبها عنه يفقد أعصابه فيندفع فى كيل الشتائم وإرسال البلاغات.

لكن هل يinqذه ذلك من السقوط الأخير؟!

نوال السعداوى و"الرواية" الممنوعة.. تكشف فساد السلطة المختبىء تحت حجاب الشرع

أمل الجمل

تتنبأ الكاتبة د/ نوال السعداوى فى أحدث أعمالها الروائية "الرواية" بمصادرتها وتبداها بجملة "أحدثت الرواية غضباً عارماً" .. وبالفعل يُصدر مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر الشريف أمراً بمصادرة "الرواية" فى نهاية فبراير ٢٠٠٥ وذلك رغم أنها صادرة عن دار الهلال منذ أكتوبر ٢٠٠٤ طبعة أولى ثم طبعة ثانية عن دار الآداب ببيروت. لكن فيما يبدو أن طبعة دار الهلال لم تُمكن المترصين بالسعداوى من النيل منها نظراً لأن دار الهلال حذفت كل ما يتعلق بالسلطة الحاكمة وتعرية فسادها مما أخل بالمعاني الأدبية فى كثير من الأحيان. لكن الطبعة البيروتية لم تحذف كلمة واحدة مما كتبه الروائية.

تختلف "الرواية" فى الأسلوب الفنى عن الأعمال السابقة للكاتبة. هى رواية درامية تشكيلية من نوع خاص. لا تعتمد على التسلسل المنطقى أو التدفق الطبيعى لأنها لا تقوم على الأحداث بقدر ما تتكىء على تيار الشعور أى على الأفكار التى تطوف برأس الأبطال. تهتم بالوصف

والحركة الخارجية للأماكن والشخصيات . تعتمد على التحليل والغوص فى أعماق النفس البشرية . إلى جانب التميز الواضح للبناء الفنى فى هذه الرواية والذي ربما كان من أنضج أعمال الكاتبة فنيا .. ظهرت شخصياتها النسائية تحمل بعضا من الضعف الإنسانى الذى لا تخلو منه الحياة .

كسر المألوف

الرواية خالية من الأحداث العظيمة بالمعنى المعتاد - الحرب فى العراق والمذابح فى فلسطين . المظاهرات الشعبية فى بلاد العالم . حركات المقاومة ضد الحرب وضد الفقر والعوزة - هى رواية غارقة فى حياة ومشاعر أفراد يبحثون عن الحب المستحيل . والحياة الكريمة . لكن الكاتبة استطاعت الاحتفاظ بالقارئ حتى السطور الأخيرة من الرواية عن طريق حبكة محكمة الصنع . فالمؤلفة تستحضر أبطال روايتها داخل رواية إحدى البطلات - هى فتاة شابة فاقدة الهوية - ويتحقق كسر مفهوم وحدة الشخصية . ويلتبس على القارئ تحديد الشخصية هل هى الشخصية الحقيقية - فى رواية المؤلفة - أم أنها شخصية من رواية البطلة الشابة . أم من رواية كاتبة ثالثة هى كارمن إحدى بطلات الرواية . ويصيب القارئ عدم اليقين تجاه بعض أحداث وشخص الرواية . مثلما هو الحال فى كثير من أمور للحياة التى لا نصل إلى حقيقتها . لا تكتفى الكاتبة بالشك على مستوى الشخصيات ولكنها تتجاوزه إلى خلط الأزمنة والامكنة مما يؤدي إلى توليد دلالة عامة بالخلط والفوضى .

البطلة المجهولة

بطلة الرواية هى الأخرى جديدة من نوعها . هى فتاة فى الثالثة والعشرين من عمرها . مجهولة الأب . ليس لها أسرة ولا شهادة . ولا بطاقة مختومة .. فتاة لم تقرأ قصص الانبياء . ولا الشعراء ولا الأدباء . لكنها تكتب روايتها الأولى .. فتاة قوامها ممشوق من طول المشى سعيا وراء الرزق . عمودها الفقرى صلب . تقاطيعها بارزة حادة من شدة النحافة . منحوتة فى عظام قوية كالصخرة .

شخصيات "الرواية" الرئيسية هي :

١- كارمن : عاشقة لكتابة الرواية. لم تجد في زوجها رستم مواصفات فتى أحلامها ، فانشغلت عنه بالبحث عن رجل آخر لا تكاد تعرفه. رجل يسكن فقط خيالها الروائي .

٢- رستم : كاتب روائي في منتصف الخمسين من عمره. يعمل بمؤسسة صحفية كبرى، أحد أعضاء مجلس الشعب، علاقاته النسائية متعددة.

٣- سميح : صاحب دار نشر ورثها عن أبيه. تفرغ لها وجعلها مركز إشعاع للأدب والفن. وتخلّى عن حلمه في أن يكون روائياً .

٤- جمالات : صحفية متوسطة العمر. في الستينيات كانت اشتراكية ثم أصبحت من الداعين إلى الانفتاح والإسلام، تجمع في شخصيتها كثيراً من التناقضات.

٥- مريم الشاعرة : الشعر هو ما يحدد هويتها.

في روايتها تبحر الكاتبة في عالم الأدباء المتناقض المشحون بالسحر والغموض والهموم. تغزو المناطق المجهولة والمتفجرة فيه. تكشف سطوته وضعفه، آماله وآلامه، أحلامه وأحزانه. عشق الكتابة إلى حد الهوس. مرارة عجز القلم في بعض الأحيان وما يتبعه من احساس باليأس سرعان ما تمحوه الرغبة المتوقدة لخلق ابداع جديد. تقول المؤلفة على لسان إحدى بطلاتها : " لا يمكن لجروحن أن نلتئم إلا بالكتابة. لا شيء يهزم الجنون أو الموت إلا الكتابة".

تمتد الخطوط في "الرواية" لتصل بين النقاط المتناثرة لتتقاطع وتتكامل. وتضع خريطة واضحة المعالم لأبطالها فبينما تنتمي جمالات إلى الوسط. يتأرجح رستم بين اليسار واليمين. ينتقل سميح مابين المعارضة والحكومة. تقف كارمن على الحياد. تقول الفن للفن وليس للسياسة. أما مريم الشاعرة فننشد قصيدة بعنوان عصر الهزيمة والنفاق.

تحطيم الادعاءات

استطاعت الأدبية بقدرتها على التوغل في تيار الشعور والعالم الداخلي

لشخصياتها النسوية أن تتمكن من وضع يدها على منابع الاحباط والقهر والضياع التي تعانيها المرأة. وبذلك كانت نوال السعداوى من رائدات توظيف الأدب لخدمة الحركة النسوية. فى "الرواية" تواصل المؤلفة مسيرتها فى فضح القمع الذى تتعرض له المرأة، ومحاولة تهميشها واهدار كيائها، تكشف زيف ادعاءات الرجل الدائمة التى روجتها كتابات فلاسفة عمالقة أمثال سقراط، وأفلاطون، داروين، كانط، شوبنهاور، وغيرهم ممن أكدوا أن الرجل عقل وأن المرأة ليست إلا جسداً، فالنساء - الايجابيات - فى الرواية لم يهتموا بالجسد ولم يكن الجنس شاغلهم الأساسى مثل الرجل.

"كارمن" زوجة رستم تحب زوجها. لكن يسيطر عليها عشق آخر هو كتابة رواية جديدة، كانت الرواية عندها أهم من الرجل. "كانت تفكر بعقلها .. تتطلع نحو الكتابة بشهوة تفوق كل الشهوات ..." الفتاة مجهولة الهوية - صاحبة الرواية - شاركت كارمن عشق الكتابة. يصفها رستم فى أحد مشاهد الرواية قائلاً:
" أنت وكارمن نقيضان، لاشئ يجمعكما إلا جنون الكتابة، لا يتسع فراش الواحدة منكما لرجل أو نصف رجل، فالمساحة كلها مشغولة بأوراق الرواية، والأقلام المقصوفة والدموع الجافة، تحتضن كل واحدة منكما روايتها وهى نائمة كأنما رجل تعشقه "

وتقول مريم الشاعرة: "خرجت كالزعر من بطن الأرض، لا أسرة، ولا أم، ولا أب، لا وطن ولا عشيق ولا زوج إلا الشعر".

تقدم الكاتبة رؤية لعبثية الحياة وتناقضاتها ومعاناة النساء، وخاصة المرأة المبدعة فنحن النساء نصنع الأدب من حياتنا .. من أحلامنا .. من خيالنا .. نحن نكتب الرواية بأن نطلق هذه الأجزاء من نفوسنا التى حبسناها داخلنا طوال حياتنا. أعظم النصوص الروائية لم يبدعها أدباء يعيشون فى أبراج عاجية بل كتبها أدباء انخرطوا فى الحياة وعاشوا أدق تفاصيلها وآلامها. فالنساء فى رواية "الرواية" جزء من عالمنا "عالم نوال السعداوى" التى تقول فى مذكراتها:

" كانت الكتابة هى حلم حياتى لم أر نفسى فى أحلامى طيبة .. رأيت نفسى كاتبة أو شاعرة، أو موسيقية .. وصارت أوراقى هى حياتى أكتبها بقلمى وعقلى

وذاكرتى. أعشق موسيقى الكلمات. غيرها يشبه الزهور. كتابة الرواية هى حياتى .. وأى شئ آخر يأتى فى مرتبة ثانوية لأنه لا يهمنى إلا دور الروائية...

الضحية والمتهم

فى رواياتها تستخدم المؤلفة الموروث الشعبى والعقائد التقليدية والأعراف السائدة لا لتكرسها، بل لتسخر منها وتكشف زيفها. أدبها يسعى الى تناول كل ما يغلف حياة الشعب من تابوهات. ويسعى للتخلص مما يستخدم منها لتفريب الوعي. أو تكريس سلطة فئة حاكمة عن طريق تحويلها إلى كيان رمزى. مثلما فعلت فى رواية "سقوط الإمام" - التى صايرها الأزهر أيضاً - وفيها تختار شخصية الإمام الحاكم بكل ما يكتنفها من رياء وخداع وظلم. وتضعه فى مواجهة ابنته البريئة التى تمثل الحقيقة. تجعلنا الكاتبة نفحص الأشياء بوضعها تحت شمس الفكر. ولتحقيق هدفها اتبعت سياسة تشكيل درامى تتسق وطبيعة مادتها من ناحية. وتجسيد رؤيتها التحليلية من ناحية أخرى. وتصل الماضى بالحاضر من ناحية ثالثة. وان وصلت الى تلك النتيجة فى أحدث أعمالها "الرواية" لكن بأسلوب مختلف. رواية "سقوط الإمام" يغلب عليها الطابع الأسطورى. بينما تتميز "الرواية" بالمزج بين الأسلوب الفانتازى الواقعى. والتعبيرى حيث تكشف كل من يتخفى وراء حجاب الشرع ليمنع نفسه رداء العفة وصك الغفران. بينما هو يذهب خيرات بلاده ويغتصب النساء ويبيع الأطفال اليتامى فى سوق العبيد.

نوال السعداوى ترى كل الأشياء فى ضوء علاقتها ببعضها. ترى كل شئ على أنه جزء من المعرفة المتكاملة. فيلتحم عندها الطب بالأدب. والأدب بالطب. الأحداث العامة تنوب فى الأحداث الخاصة. عندها لا يمكن الفصل بين حياتها الخاصة وحياتها العامة. فى أعمالها يلتحم الخيال بالواقع. الحلم بالحقيقة. الحاضر بالماضى. الزمان بالمكان. فى سياق ينساب تلقائياً .. وللمرة الأولى فى أدب الكاتبة نرى بطله الرواية الفتاة مجهولة الهوية تخضع لبدأ المساومة فى لحظة ضعفها. تقبل دعوة رستم على العشاء وتركب معه سيارته على أمل أن يجد لها عملاً. بعدها تشعر بتأنيب الضمير. نرى النساء أحياناً فى روايتها الجديدة أشبه بمزيج من الضحية

والمتهم، مثل شخصية جمالات التي كانت ضحية نزوات أبيها وزوجها، لكنها سرعان ما تحولت الى أداة قهر لفلذة كيدھا غير الشرعية. وشخصية سوزى الحبيبة الأولى لسميح، التي جمعت بين القوة الى حد التتمر، وبين الضعف والهزيمة.

شخصيات نأبی النسيان

ترسم المؤلفة في "الرواية" شخصيات مختلفة سواء من النساء أو الرجال. "سميح يختلف عن الفتاة .. هو أنيق الشكل والملبس، هي لا تنتظر للمرأة، تعيش القلق وعدم الاستقرار. يتمتع هو بالهدوء والراحة.. كان رستم أقرب إلى فتى أحلامها، جذبها إلى رستم ضعفه، تناقضه، تجبُّه، تردده، لم يكن مثل سميح قادرا على إخفاء حقيقته ..

شخصيات "الرواية" التي رسمتها الكاتبة يصعب نسيانها، شخصيات حية وجودها ممتع، أشبه بمزيج من الواقع والخيال.. الفتاة بدون اسم مجهولة الأب، ليس لها أسرة، لكن الأبيية أرادت أن تصدنا منذ السطور الأولى للرواية، فتقدم لنا نوعا جديدا من الهوية التي يجب أن يعامل بها الإنسان، لأن افتقاد الهوية التقليدية التي سنّها المجتمع والمورثات لن يحو الإنسان من على وجه الأرض، ولن يمنعه من تحقيق ذاته .. مثلما فعلت البطلة في "الرواية" هاجرت إلى برشلونة كتبت روايتها الأولى، ويبحث عنها الناس لأنها صوبرت.

تنجب الفتاة الشابة طفلة اسمها "نورية" لا تعلم على وجه اليقين من هو أبوها، فليس هذا هو المهم، تمنحها الفتاة اسمها مثلما يفعلون في إسبانيا حيث يسمون الأطفال بأسماء أمهاتهم .. تجعل الأبيية من هذه "النورية" الحلم أو الضوء الذي ينير حياة أبطال الرواية... نسمع كارمن تقول في الرواية :

" هي طفلتنا نحن الثلاثة أنت الأم الأصلية، وأنا الأم الفرعية. ورستم الأب الأصلي، وإن شئت يمكن إضافة سميح .. هذه الطفلة محظوظة لها أمان وأبوان .. " .
"يولاندا" هي الأخرى تصر على أن "نورية" حفيدتها من ابنها فرانسييسك.. الجميع يتشبّه بالطفلة وكأنها الحلم المفقود. الهوية الجديدة للإنسان .. " جاءت نورية رغم أنف الدنيا وضد إرادة الجميع مثل شعاع الشمس لا تقدر القوى النووية على

منعه...

اهتمت الروائية بالشخصيات الثانوية فمثلا شخصية "محمد" الجرسون خريج كلية الآداب والحاصل على الماجستير في الأدب العربي المعاصر لم يجد عملا في تخصصه. مزق شهادته الجامعية. وألقى بها في سلة القمامة .. تفرد له الكاتبة مساحة من الوصف المؤلم الذي أصابني بغصة في الحلق. كأنما تضع يدها على الجرح وتضغط .. وعلى مدار روايتها لم تهمل نوال أيا من شخوص روايتها مهما صغرت مساحة الدور المتاح له .

التناقض .. والحب المستحيل

أثارت المؤلفة عددا من المتناقضات المتبادلة التي طبعت العلاقات المشكلة للرواية. المتعلقة بفكرة محورية هي "الحب المستحيل" والتي تحققت في أربع تنويعات هي :
« كارمن ورستم - الفتاة وسميح - الفتاة ورستم - الفتاة وفرانيسك » . من خلال هذه الثنائيات قامت الانبيية بتشكيل بطولة مزدوجة فكارمن والفتاة تشكلان معا وجهين لعملة واحدة. كذلك رستم وكارمن يجمعان بين التناقض والتمزق. يحاول كل منهما ان يمتص الآخر داخل مشروعه. وهذا يتحقق أيضا مع كل من سميح والفتاة. وجماليات والفتاة .. كانت جمالات نقيض المرأة المبدعة على المستوى المادى والمعنوى. كان رستم وجهها الآخر الذى يصف نفسه قائلا :
" أنا غير مخلوق للكتابة .. أنا فى الحقيقة غير موهوب .. عملونى كاتب كبير بالوراثة .. بالواسطة .. بالفلوس .. وحفلات العشاء والخمرة والنسوان .."

تحقق التناقض أيضا على مستوى الأحلام بين عالم النساء والرجال. تمكنت معظم بطلات الرواية من تحويل أحلامهن الى واقع. بينما فشل الرجال. سميح شغلته أعمال الطباعة والنشر عن حلم حياته فى أن يكون روائيا. عمله كان السلسلة الحديدية التى تربطه بالماضى. لكنه أستسلم ولم يسمع للتخلص منها. فرانيسك كانت أحلامه ذكورية مريضة. يرى نفسه فنانا مشهورا مثل سلفادور دالى. يصبح من الأثرياء. تنهافت عليه النساء.

نجحت الكاتبة فى استخدام تيمات البطل المزدوج والرواية داخل الرواية .. ومن

خلال التوظيف المتمكن للمفارقة والتورية الساخرة أعادت تشكيل هذه العناصر فى رؤية فنية وفكرية متماسكة ومقنعة تفصح عن زيف وازدواجية الرجل وخداعه. رستم الذى كان يخون زوجته فى شقتها وحينما ضبظته غضب لأنها عادت من السفر دون أن تخبره. كما قال إنه لم يخنها على فراش الزوجية. لكن على السجادة بعيدا عن غرفة النوم. المؤلفة فى "الرواية" تغزو مناطق غريبة وترسم خطوطها لتعكس الجانب المسكوت عنه فى الحياة والقوة الروحية للمرأة. أحلامها. واحباطاتها بعيدا عن الأنماط والأدوار المحددة التى سجنّت فيها المرأة لقرون طويلة .

طرحّت الكاتبة من خلال الأبطال تخيلا للحب المستحيل. والرجل الذى تبحث عنه فى خيالها وتتمناه وعلاقتها به كما يجب أن تكون .. فهناك رجل فى خيالها مازال لم يتحقق بعد على وجه الأرض .. هذا التصور الإيجابى عن الحب والحبيب المفقود يتبلور بصورة غير مباشرة فى الرواية من خلال تقديم تعريفات أخرى سلبية تبرز غياب. أى أن التعريف الإيجابى للرجل والحب يتحقق عن طريق تقديم البدائل السلبية الزائفة ... فعلاقة رستم بزوجه كارمن تكشف عن حقيقتها فى ضوء علاقتها بالفتاة .. وكذلك علاقة الفتاة بسميح تكشف عن حقيقتها فى ضوء علاقتها برستم.

فلسفة الرواية ..

د/ نوال السعداوى فى "الرواية" - مثلما كانت فى العديد من أعمالها الأدبية السابقة - لا تكتفى بدور الفنانة المبدعة. لكنها تضيف إليها دور الفيلسوفة. فإلى جانب قدرتها على بلورة أسلوبها الروائى المتميز المصطبغ بالفانتازيا الواقعية. ومناقضة المفاهيم السائدة للزمان والمكان والشخصية. والتناول الشعرى للعناصر الواقعية فى "الرواية". نجدها أيضا تضيف على لوحها ظلالا فلسفية واضحة. فعلى مستوى المضمون كانت الشخصيات فى بعدها الدرامى تثير أسئلة فلسفية كثيرة نجحت الرواية فى تقديم إجابات مختلفة لها. منها الأسئلة المثارة عن معنى الروح والجسد والأخلاق والحب ... بالإضافة الى حديث كارمن :

«الموت فى الحب ليس إلا حالة من الحب. والحب ليس إلا رمزا لشيء آخر . ومن الغباء أن يموت الانسان من أجل الرمز " ... كما تطرح الكاتبة رؤية فلسفية مختلفة

لمعنى كلمة الوطن الذى يتواجد حيث يكون الحب . وحيث تكون الحرية . وتحقق السعادة .

استطاعت الكاتبة إدارة الحوار الروائى وتوظيفه على عدة مستويات فالحوار يعمل على تطوير الحبكة . وتعميق عناصر التورية الدرامية . وبلورة الفرضية الفكرية الحاكمة للرواية ومثال ذلك جزء من حوار بين رستم وكارمن :

- تسمعينى ازاي وانتى غرقانة فى الرواية !

- وماله لما أغرق فى الرواية . حرام ؟ هى الرواية دى راجل تانى ؟

- لو كان راجل تانى كان أحسن . على الأقل يأخذ نص عقلك وأنا النص التانى بالعدل والقسطاس .

- أيوه زى العدل بين الزوجات .

هذه الجمل الحوارية البسيطة الموجزة - والتي تصدمنا وكأنها قنبلة دلالية انفجرت أمامنا - تكشف لنا عن أعماق رستم وكارمن ومشاعرهما والمرارة التي تضطرم بينهما . وتقدم لنا فى نفس الوقت خيطا من خيوط الحبكة وتحول مشروع الرواية المرتقب إلى امتحان لمصادقية الشعاع المرفوع عن الحب .. وتقدم الأدبية تعليقا ساخرا ينسف كل الشعارات المرفوعة .. فرستم فى لحظة حبه للفتاة الشابة يتمنى أن تموت زوجته كارمن . ويموت سميح . وحينما تتهمه الفتاة بأن قلبه أسود يؤكد لها أن الحب يجعل القلب أسود .

تنتهى الرواية بموت الزوجة بعد أن أتمت روايتها . وانتحار الزوج . وموت جمالات . وزحيل سميح فى مشهد أقرب للموت . ولا ندرى شيئا عن مريم الشاعرة . كما أن الطفلة "تورية" لا تتحقق عودتها . لكن تعيش الرواية . تعيش الكلمة المكتوبة لأنها تصبح خالدة .

الهدية الرابعة ؟

- تلقيت من الحياة هدايا ثلاثة .

- أننى ولدت امرأة .



- وفقيرة .

- ومقهورة .

- مما جعل تمردي ثلاثة اضعاف.

جاءت هذه الكلمات على لسان احدى بطلات "الرواية" .. وانا أرى أن الكاتبة تلقت هدية رابعة .. أنها طيبة .. تقول د/ نوال السعداوى فى مذكراتها:

" كانت مهنة الطب تكشف لى أمراض المجتمع. مأسى الناس خاصة النساء الفقيرات. أصبح العلم فى يدى كالمشروط يكشف عما تحت الجلد. يصل للجذور لأجزاء مبتورة من الجسد أو العقل أو الذاكرة. ثم أحلق فى السماء لأرى أشياء لم أكن أراها وأنا أمشى على الأرض. وأصبح الطب كالأدب يسعى نحو الثورة ضد الظلم. ينشد العدل أو الحرية أو الحب أو الجمال أو الفضيلة. وكلها شىء واحد ينسكب رغم ارادتى فوق الورق على شكل كلمات لها معانى لم يألّفها النقاد . "

لا يمكن الجزم اذا كانت أعمال الكاتبة تنتمى الى الرواية أم الشعر أم النثر أو السيرة الذاتية. أو أى شىء آخر من الأجناس الأدبية المعروفة.. ولا يحق لنا أن نصر على تصنيف ابداعها وتحديدده بالأطر ووضعه تحت مصنف بعينه.

صفحات من كتاب النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية

د. حسين مروة

الجاهلية بين مرحلتين

يقع التراث الفلسفي العربي موقع الخاص من العام الذي هو تاريخ الفلسفة البشرية والعلوم العقلية كما وصفها ابن خلدون بأنها «طبيعية للإنسان من حيث إنه ذو فكر، وهي غير مختصة بملة».

وفيما يخص الفلسفة العربية فقد ارتبطت بالإسلام لا من حيث هو دين فحسب وإنما من حيث تاريخيته عنوانا لنظام اجتماعي تاريخي حدد الجوهر الكامن لوحدة العروبة والإسلام. ولا تتطور اللغة خارج تاريخ الوعي الاجتماعي المعين وكانت اللغة تتحرك لتنفجر عن معجمية جديدة تضطلع بمهمة حمل الأفكار التي تنتجها بنية العلاقات الاجتماعية العربية الإسلامية في العصر الوسيط بعد أن خرجت من حالتها البسيطة التي كانت عليها قبل الإسلام ثم شكلت إطاراً مع الإسلام لوحدة المتناقضات الجديدة على الصعيد الفكري. وكانت العلاقات الداخلية لهذا الفكر قد نشأت في نطاق تصوراته

لمفاهيم الإسلام الكونية والاجتماعية وتحولت تلك المجموعة من العلاقات الداخلية للفكر العربي الإسلامي إلى أشكال إيديولوجية تمثلت أولا في فكر المعتزلة ثم في أشكالها العليا في مجالين متوازنين الفلسفة والتصوف الإسلامي وكانت اللغة عنصرا حركيا من عناصرها الداخلية ولا تعنى كلمة العربي إذن الانتماء بالنم والنسب الخالصين، بل تعنى الخصائص التاريخية.

١- الإطار التاريخي للبحث

إذا كنا ندخل عصر الجاهلية (١) في موضوع بحثنا ، كنقطة ابتداء ، فإن المنطلق المباشر لذلك هو محاولة استجلاء الأصول الأولية التاريخية للأشكال التي عبر بها سكان شبه الجزيرة العربية عن تصوراتهم لظواهر الكون والطبيعة وعن علاقاتهم الاجتماعية وأوضاع حياتهم، وهى هذه الأشكال التي تكونت منها المعالم الأولى لما قد يجوز إن نسميه.....غفائذي الفكر العربي أو الثقافة العربية في مرحلة ما قبل الإسلام في تاريخ العرب. أن نقطة الابتداء هذه ستساعدنا في رؤية المسار التاريخي لهذا الفكر منذ بداياته، لتكون هذه الرؤية أساسا لتكوين فكرة شمولية، فيما بعد ، عن وجوه التطورات التي سيمر بها هذا المسار عبر الكثير من التقطعات أو القفزات أو التحولات في تاريخ العرب بعد الإسلام.

غير أن هذا المنطلق المباشر لإنخال عصر الجاهلية في موضوع بحثنا، يستلزم بالضرورة منطلقا آخر غير مباشر. نقول: بالضرورة. لأن هذا المنطلق غير المباشر هو المرجع الأساس في محاولة الاستجلاء الفكرية أو الثقافية.

نعنى به النظر في بنية المجتمع القبلي لشبه الجزيرة العربية. وفي الأسس المادية المكونة لهذه البنية والأشكال والظواهر التي تجلت بها خلال العصر الجاهلي. ولكن الكلام على هذه البنية وأسسها المادية وأشكالها وظواهراتها، إنما يتحدد هنا بحدود التاريخ الذي ينطلق منه مسار بحثنا في هذا الفصل.

وهو تاريخ المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي. ذلك أن تاريخ العرب قبل الإسلام

يتألف من مرحلتين رئيسيتين. ويكاد يكون متفقاً عليه بين المؤرخين والباحثين أن حدود المرحلة الأخيرة التي هي الإطار التاريخي لبحثنا هنا لا تبعد في زمن الجاهلية إلى ما قبل القرنين: الخامس والسادس للميلاد.

فإن مختلف المؤلفات التاريخية والدراسات الاستشرافية وغير الاستشرافية التي عنيت بتاريخ شبه الجزيرة في الفترة المتصلة بظهور الإسلام. إنما تتكلم على هذه الفترة ضمن هذين القرنين. أن هذا التمهيد يستند إلى أساس واقعي وربما صح ذكر حقيقتين كليل على هذا الأساس:

الأولي: إن الشعر الجاهلي الذي لا يزال يعد المصدر الأوثق لدراسة تلك الفترة، لم يعرف مؤرخو الأدب العربي منه ما هو أقدم من مئة وخمسين سنة قبل الإسلام (٢). إن هذه الحقيقة ذات صفة تاريخية جديرة أن تعتمد في تحديد المرحلة التي نحن بصدددها. ذلك أن هذا الشعر بما يحمل من صور ومواقف وعلاقات وصفات للأشياء ومن نظرات إلى العالم لا ينطبق إلا على ما نعرفه عن الحياة العربية القبلية في الفترة الأخيرة من العصر الجاهلي، ولا نجد فيه انعكاسات عما كشفتته الوثائق الأثرية وكتابات المؤرخين الأغارقة والرومان الكلاسيكيين من أشكال الحياة الجاهلية القديمة أو ما كان منها قبل القرن الخامس الميلادي. وإذا كان من الصحيح القول إن الأشكال المتطورة التي يبرز بها الشعر الجاهلي المعروف لدينا حتى الآن، تنبئ عن تاريخ طويل مرت به هو أبعد من الزمن الذي يرجع إليه أقدم شعر جاهلي وصل إلينا، فإنه من الصحيح أيضاً القول إن عدم وصول ما هو أقدم من ذلك إلينا ينبئ كذلك عن علاقة تاريخية لها حدودها الزمنية بين هذا الشعر الذي نعرفه والفترة التي يعنى بها الإسلاميون عناية خاصة من تاريخ العرب قبل الإسلام. لذا يمكن قياس هذه الفترة زمنياً بمقياس زمن هذا الشعر.

أما الحقيقة الثانية، فهي حاصل المقارنة بين المظاهر الاقتصادية والاجتماعية في شبه الجزيرة خلال القرنين الخامس والسادس وبين هذه المظاهر فيما قبل ذلك.

إن هذه المقارنة، استنادا إلى الكشوفات التاريخية، تضع فارقا في أنماط تلك الظواهرات بين المرحلتين. ويمكن تصور هذا الفارق على النحو الآتى:

- خلال القرنين الخامس والسادس، كان يسود مجتمعات شبه الجزيرة نظام الترابط القبلى الذى يقسم السكان إلى وحدات من القبائل ينتظم كل وحدة منها رابط النسب فى الغالب ورابط التحالف أحيانا، مع استقلال هذه الوحدات بعضها عن بعض، ومع فقدان المؤسسات السياسية الجامعة بينها وعدم اعتراف الواحدة منها بسلطة من خارج القبيلة. ومن جهة أخرى، كان اعتماد تربية الأبل وسيلة رئيسة للعيش والإنتاج لدى غالبية القبائل، إضافة إلى كون بعضها يعتمد الزراعة حيثما تتوفر أسبابها الطبيعية، كما فى اليمن وحضر موت وسواحل عمان وبعض مدن الحجاز (الطائف، يثرب وما حولها) وكما فى اليمامة والواحات. لذلك كان طابع الترحل الملازم للحياة البدوية هو الغالب وطابع الاستقرار الملازم للحياة الزراعية هو الأقل. هذه اللوحة سنرى فيما بعد، أن عوامل جديدة ستحدث فيها تغييرات تؤدى إلى تفكيك نسبى فى نظامها ولكن هذه التغييرات لا تنفى الطابع الأساس للمرحلة التاريخية ككل.

- أما قبل القرنين الخامس والسادس، فإن المعطيات المتوافرة للباحثين والآثارين والمؤرخين فى العصور الأخيرة (٣)، تقدم دلائل لا تدع مجالا للشك فى أن أقساما من شبه الجزيرة (الأقسام الجنوبية بالأخص) عرفت مستويات متقدمة نسبيا من تطور الزراعة والرعى الاصطناعى والمنشآت المعمارية والمؤسسات السياسية (الدولة) وبشكل تقسيم العمل (انقسام السكان إلى زراع ومربى ماشية وصناع حرفيين). وقد شهد القرن الخامس بقايا من هذه الظواهرات فى حالات التدهور (٤). ويبدو أن انفلز كان قد ظهر فى منتصف القرن التاسع عشر، ببعض تلك المعطيات حين قال فى رسالته إلى ماركس (المؤرخة فى ٢٤ مايو ١٨٥٣): «يبدو أن العرب، حيثما وجدوا وجودا حضاريا فى الجنوب الغربى، كانوا شعبا متمدنا على نحو ما كان المصريون والآشوريون إلخ. تدل على ذلك منشآتهم المعمارية» (٥).

٢- انقطاع تاريخي:

إن هذا الفارق بين المرحلتين يكشف أن تاريخ العرب قبل الإسلام تعرض لحالة من الانقطاع التاريخي في حركة تطوره ربما كان لها أمثاله في مراحل سابقة أيضا. ومن المرجح أن مثل هذا الانقطاع صدر: إما عند منعطفات التعاقب بين الدول التي عرفها التاريخ في القديم، ما اندثر منها وما بقي له آثار تدل عليه كدول: المعينيين (١٣٠٠ - ٦٣٠ ق م) والسبئيين (٨٠٠ - ١١٥ ق م)، والقبتانيين (٦)، والحميريين (١١٥ ق م - ٥٢٥ م) وأما من أثر الصراع بين هذه الدول من جهة، وبينها وبين الدول الخارجية بأشكال متنوعة، من جهة أخرى (٧). وإذا كان المؤرخ المستشرق السوفييتي بلياييف لا يجزم بمعرفة الأسباب - المادية والروحية - التي عملت على تأخر الحضارة اليمنية وزوالها في أثناء الفترة السابقة لظهور الإسلام في عهد الملوك الحميريين بين ٣٠٠ و ٥٢٥ للميلاد (٨)، فإنه يقدم هو لنا، إضافة إلى ما تقدمه سائر المصادر والمراجع (٩)، مفتاح هذه المعرفة التي يمكن أن تصل إلى حد الجزم بأن الأسباب الرئيسية للقطع النسبي في مجرى عملية التطور، تبدأ بما أدت إليه أحداث الغزو الأجنبي وأحداث الصراع الداخلي من اختلال في سيطرة الحميريين على الطرق التجارية الكبرى واختلال في رعايتهم سد مأرب (١٠) الذي كان العمود الفقري لتنظيم الري الاصطناعي طوال العام وتطور الزراعة الكثيفة في المنطقة الجنوبية من الجزيرة. فقد أدى هذا الاختلال إلى انهدام السد وخراب الأراضي الزراعية وقطع حركة التطور في هذه المنطقة بهجرة أهلها إلى مناطق أخرى على أطراف الجزيرة إذ هاجر الأزدي (الغساسنة) إلى نواحي الشام، وهاجر التتوخيون إلى البحرين، وهاجر المناذرة إلى العراق ما بين الحيرة والأنبار (١١). وهذا القطع هو العلاقة الفارقة بين مرحلة الجاهلية الأخيرة ومراحلها السابقة التي كانت تحمل من مقومات التطور ما يصلح أن يكون عاملا لدفع هذه المقومات نحو تطور أوسع وأعمق يشمل أقساما أخرى من شبه الجزيرة العربية.

٣ - وحدة القطع والاستمرارية:

غير أن المقصود بالقطع هنا ليس مفهومه السكوني (المتافيزيقي)، أى القطع المطلق لحركة التطور فى إحدى مراحلها، ثم البدء فى المرحلة اللاحقة من نقطة الصفر، أى البدء المطلق أيضاً، بل نقصد هنا مفهومه الديالكتيكي، وهو المفهوم الذى يعتبر القطع جزءاً من خط الاستمرارية نفسها، إن فهم العلاقة الديالكتيكية على هذا النحو بين القطع والاستمرارية فى حركة تطور المجتمع البشري، يرجع إلى الأساس العلمى لمفهوم الحركة ذاتها فى الطبيعة والمجتمع والفكر جميعاً، وهو الأساس القائم على وحدة التناقض الداخلى لقانون الحركة. هذا التناقض الذى بنى عليه زينون الايلى (٤٨٩ق م-؟) انكاره المطلق لوجود الحركة، استناداً إلى ما أدركه، بحق، من الطابع المتناقض للتفكير فى مسألة الحركة (١٢)، دون أن يستطيع حل مشكلة هذا التناقض على الأساس الذى اعتمده الموقف الديالكتيكي، فإن الحركة من وجهة نظر هذا الموقف، ليس الخيار بين التفكير فيها كشئ متقطع فقط، أو كشئ غير متقطع فقط، أى الخيار الأحادى الجانب بل هناك الخيار الثالث الذى ينظر إلى الحركة إنها عبارة عن وحدة التقطع وعدم التقطع معاً، أما (السهم) الذى يتحدث عنه زينون، فإنه - بناءً على هذا الخيار الأخير - يكون موجوداً وغير موجود فى النقطة المعينة نفسها وفى اللحظة المعينة نفسها. وهكذا فى كل نقطة وكل لحظة على خط «السهم» الزينونى (١٣). والأمر نفسه يجرى فى مثال اخيلوس والسلفاة (١٤): فلو أن الحركة هى التقطع فقط - كما كان يفكر زينون - لكان افتراض عدم إمكان اخيلوس اللحاق بالسلفاة صحيحاً. غير أن فهم الحركة بكونها وحدة النقيضين: التقطع وعدم التقطع (الاستمرارية)، يجعل لحاقه بالسلفاة ممكناً.

إن هذا المفهوم الديالكتيكي للحركة ينطبق على الحركة التاريخية لتطور المجتمع، ولتطور الفكر بالطريقة نفسها التى ينطبق بها على الحركة فى الطبيعة فالتاريخ: تاريخ المجتمع وتاريخ الفكر كلاهما، عبارة عن وحدة لتغيرات الكمية والتغيرات الكيفية أى وحدة التقطع والاستمرارية فى خط هذا التغيرات. إذن، فهذا هو معنى

القطع الذى قلنا إنه حدث فى تاريخ العرب قبل الإسلام بين المرحلة الجاهلية الأخيرة والمراحل التى سبقتها . أى أن ذلك لم يكن من نوع القطع المطلق، فإن خط استمرارية التطور فى المجتمع العربى لم ينقطع كلياً، بل الذى حدث لا يزيد على كونه جزءاً داخلاً فى وحدة سياق هذا التطور الديالكتيكية. والواقع التاريخى يثبت ذلك. وهو - أى هذا الواقع التاريخى - يتجلى فى ظواهر عدة من ظواهر المجتمع العربى فى المرحلة الجاهلية الأخيرة، ملخصها الآن بإيجاز لكى نعود إليها - بعد - فى معرض تحليل بنية المجتمع القبلى فى تلك المرحلة:

١ - ظهور علائم الانحلال فى النظام البدائى، للانتقال من الاقتصاد الطبيعى إلى الاقتصاد البضاعى، حتى التبادل النقدى، ومن أبرز هذه العلائم: تقلص المشاعية البدائية، وظهور الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

٢- بداية تحول سلطة رئيس القبيلة عن أساسها القديم، وهو مراعاة التقاليد القبلية فقط، إلى أساس جديد هو مراعاة الوضع الاقتصادى للرئيس إلى جانب الوضع القبلى التقليدى.

٣- زوال الوضع الامومى (الطومى)(١٥) فى العلاقات العائلية وسيادة العلاقات الأبوية (البطيركية)(١٦).

إن شيئاً من هذه الظواهر لا يمكن - من وجهة نظر المادية التاريخية - أن يوجد فى مجتمع ما دون أن يكون مسبقاً بتطور تاريخ طويل الأمد قطع خلاله المراحل الضرورية للوصول إلى المرحلة التى تحتم وجوده كنتيجة لذلك التطور. أى أن وجود هذه الظواهر فى مجتمع المرحلة الأخيرة للجاهلية العربية دليل مادى تاريخى على أن هذه المرحلة لم تكن من نوع البدء المطلق المسبوق بالقطع المطلق عن المراحل التى سبقتها من تاريخ العرب قبل الإسلام، بل الواقع إنها نتاج استمرارية فى حركة التطور التاريخى جرت فى خط واحد، أو فى وحدة ديالكتيكية، مع أشكال من التقطع، لا شكل واحد فقط على أن هذا الواقع ليس مصادفة اتفق حصولها فى تاريخ العرب قبل الإسلام، كشدوذ عن القاعدة فى تاريخ تطور المجتمع البشرى بل

كان ظاهرة حتمية من ظواهر القانون العام لتاريخ المجتمعات البشرية فإن هذا التاريخ لا يجرى فى استمرارية مطلقه ولا فى قطع مطلق بل فى وحدة من هذين معا .

٤ - دلالة اللغة والشعر الجاهليين:

إضافة إلى الظواهر الاقتصادية والاجتماعية السابقة، يجب النظر إلى الأهمية البالغة لوجود لغة عربية وشعر عربى فى المرحلة الأخيرة للجاهلية هما على مستوى متطور يكاد يتخطى مستوى النظام الاجتماعى القبلى فى تلك المرحلة، بالرغم من كونهما - أى اللغة والشعر - يحملان انعكاسات أمينة لمختلف ظواهر هذا النظام وسنرى فيما بعد أن البنية اللغوية والصفات الفيلولوجية والبنية الأسلوبية للغة الشعر والنثر الجاهليين فى القرنين الخامس والسادس للميلاد، لا يمكن أن يتصور المرء - إلا من وجهة نظر لا تاريخية - إنها كلها ولدت من نقطة الصفر فى هذين القرنين. لقد ظهر الإسلام فى شبه الجزيرة فوجد اللغة المعبرة عن دعوته بمبادئها وتفسيراتها للعالم وتشريعاتها حاضرة وقادرة على أداء كل ذلك سواء بدلالاتها السابقة المباشرة أم بالدلالات الجديدة غير المباشرة التى خضعت بطواعية مذهشة لكل المضامين الجديدة فى هذه الدعوة بكل ما حملت من مبادئ وعقائد وتشريعات، أى أنه وجد أدوات اللغوية والبيانية الناضجة لا للتعبير عن الظروف التاريخية الناضجة لظهوره فحسب بل للتعبير عن احتمالات الظروف التاريخية الآتية بعد ظهوره كذلك. إن اللغة القرآنية الرفيعة البيان حتى أعلى مستويات البيان العربى، هى إحدى أهم ظواهر الاستمرارية التاريخية لحركة تطور المجتمع العربى قبل الإسلام، مع القطع الدياليكتيكى فى خط هذه الاستمرارية نفسها.

إن هذه اللغة الناضجة ليست ظاهرة لغوية مجردة، بل هى - بجوهرها ظاهرة اجتماعية. وليس المستوى المتطور الذى تجلت به فى لغة القرآن سوى شكل من أشكال الثقافة فى عصر الجاهلية. فهل يصح فى العلم أن تكون هذه اللغة وأن يكون هذا البيان الفنى الذى تؤديه شعرا أو نثرا، نتاج قرن وصف قرن من زمن ما قبل

الإسلام؟ إن المنطق العلمى يرفض - بإطلاق - مثل هذا الافتراض (اللاتارىخى). هناك مفكر غريبى يعجب كيف أن اللغة العربية «سريعا ما أصبحت لغة علمية جامعة لمختلف الشعوب التى كانت تنتمى إلى الحضارة الإسلامية». وكيف أنها «شكلت ببنيتها الخاصة بها بعض المظاهر الأكثر دلالة فى الفكر الإسلامى. حتى المفاهيم اليونانية، إذ مرت عبر هذه البنية تحملت تغييرات عميقة» (١٧). إن النظرة المادية التاريخية إلى هذه الظاهرة المهمة تفترض أن وراءها تاريخا طويلا استغرق قرونا عدة سبق فترة ما قبل الإسلام. وإذا كان القطع الذى حدث فى خط استمرارية هذا التاريخ الطويل، أكثر من مرة قد أضاع على الأجيال اللاحقة معرفة حلقات لاتزال غامضة من تاريخ تطور اللغة العربية وتطور الشعر الجاهلى قبل القرن الخامس للميلاد، فإن ذلك لا يغير شيئا من الحقيقة الموضوعية التى أشرنا إليها. فإن عدم معرفة الشيء لا يدل على عدم وجوده. وسنتكلم فيما بعد على الجانب التاريخى لشعر الجاهلية وغيره من الظواهر الثقافية.

هوامش:

- (١) تسمية عصر ما قبل الإسلام بالعصر الجاهلى، هى تسمية إسلامية استندت إلى الآية القرآنية: «إذ جعل الذين كفروا فى قلوبهم الحمية، حمية الجاهلية» (سورة الفتح ٤٨، الآية ٢٦). وكلمة الجاهلية - كما تدل الآية - تشير إلى مضمون أخلاقى سلوكى، فليس المقصود بها إذن معنى الجهل المضاد للمعرفة. يدل على ذلك أيضا ما ورد عن النبى من أن أبا ذر عير أمامه رجلا بأمه، فقال - أى النبى - لأبى ذر: أنك امرئ فيك جاهلية» وقد قسم الإسلاميون الجاهلية إلى: جاهلية أولى قالوا إنها التى ولد فيها إبراهيم، وجاهلية ثانية قالوا إنها القريبة من الإسلام وولد فيها النبى محمد (راجع جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت ١٩٦٨ ص ٤٠).
- (٢) أحمد أمين: فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨ سنة ١٩٦١ ص ٥٨.

(٣) توافرت هذه المعطيات بفضل بعوث الحفريات الاستكشافية ومؤلفات الرحالين الأوروبيين فى القرنين التاسع عشر والعشرين وما بين الحريين العالميتين فى هذا القرن بخاصة، إضافة إلى مؤلفات المؤرخين اليونان والرومان الكلاسيكيين والمؤرخين الإسلاميين فى القرون الوسطى. إن هذه جميعا تضع أمامنا لائحة من المكتشفات والأخبار تدل على حضارة اليمن القديمة، كالنقوش الكتابية على الحجر والمعادن والآثار المعمارية والسدود (راجع السيد عبد العزيز سالم: تاريخ العرب فى العصر الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٠، ص ١٤ - ٥٦).

(٤) نشير بذلك إلى الدولة الحميرية الثانية التى تأسست فى نهاية القرن الثالث وأخذت تتعرض للتصدع منذ غزو الأحباش لليمن سنة ٣٤٠م، ثم سقطت نهائيا سنة ٥٢٥م (المرجع السابق ص ١٤٦ - ١٥٢).

(٥) ماركس - أنغلز: المؤلفات، الطبعة الروسية ١٩٦٢، المجلد ٢٨، ص ٢١٠.

(٦) الدولة القتبانية عاصرت كلا من الدولتين: المعينية، والسبئية، وسقطت حوالى عام ٢٥٠م كانت عاصمتها فى الموقع المعروف الآن باسم كحلان فى وادى بيجان قريبا من باب المندب (راجع السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٤٠، الهامش ١).

(٧) صارع السبئيون الدولة المعينية أيام ضعفها حتى قضوا عليها، ثم خاضت الدولة السبئية صراعا داخليا مع رؤساء القبائل والامارات الطامعين بالسلطة وواجهت ثورات محلية عدة إلى جانب أنواع من الصراع الخارجى: بدءا من سعى البطالسة فى مصر لاحتكار التجارة الشرقية حتى التدخل الأجنبى فى شئونها حين انهكتها الاضطرابات الداخلية ووضعت وضعها الاقتصادى إلى أن فقدت السيطرة على البحر الأحمر وسواحل افريقية وانتقلت التجارة البحرية إلى أيدي اليونان والرومان، وكذلك شأن الدولة الحميرية. فقد واجهت حملة غزو رومانية عام ٢٤٠م واحتلالا حبشيا عام ٣٤٠م كما واجهت تحول التجارة من مأرب إلى الطريق البحرية عبر البحر الأحمر واستئثار الزومان بالتجارة البحرية كل ذلك أدى إلى إهمال ترميم

سد مأرب حتى تهدم وحصلت الهجرات وتخربت الزراعة (المرجع نفسه: ص ١٣٦، ١٤١، ١٤٧، ١٥١، ١٥٢).

(٨) ي. أ. بليانيف: العرب والإسلام والخلافة العربية، ص ٩١.

(٩) راجع جواد علي: تاريخ العرب قبل الإسلام، بغداد ١٩٥٠ - ١٩٥٩، ج ٣، ص ١٥٩.

(١٠) يرجع بناء هذا السد إلى عهد ملك سبأ «سمة على ينف» الذي انشأه على قم وادى ذنه في مأرب عام ٦٥٠ ق م (السيد عبد العزيز سالم: ص ١٣٩).

(١١) المرجع السابق: ص ١٤.

(١٢) كان زينون يرى أن الحركة غير معقولة، مع اعترافه بأن المعرفة الحسية تقضى بوجود الحركة، ولكنه لا يعترف بصحة المعرفة الحسية. أما الفكر (المعرفة العقلية) فيقع في التناقض حين يفكر في الحركة. بمعنى أنه لا يمكن التفكير فيها إلا بصفته التناقضية بين السكون والتحرك (في نقطة معينة في لحظة معينة توجد ولا توجد) وهذا يعنى التناقض في التفكير نفسه حين يفكر فيها بهذه الصفة، أو يعنى التناقض المنطقي الشكلي في التفكير بالحركة. ولهذا هي - الحركة - غير معقولة، إذن هي غير موجودة، أوضح زينون منطق تفكيره هذا خلال براهينه الثلاثة الشهيرة باسم (أبريات): مثال السهم، وإخيلس والسلحفاة، ومثال تجزئ مسافة ما أثناء قطعها إلى أنصاف غير متناهية (راجع هذه الأمثلة - البراهين في قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ط ٢ القاهرة ١٩٣٥، ص ٤٦ - ٤٧).

(١٣) لإثبات بطلان الحركة تصور زينون سهما ينطلق في الفضاء، وقال إن هذا السهم لا بد أن يكون في أية لحظة زمنية، خلال انطلاقه، ثابتاً في نقطة معينة، لأنه لا يمكن أن يكون، في لحظة واحدة، موجوداً في مكانين اثنين، وإذا كان السهم في كل جزء زمني ساكناً في نقطة بعينها، لزم أن يكون في مجموع الأجزاء الزمنية ساكناً أيضاً، لأن استمرار السكون لا ينتج غير السكون، فلا حركة إذن.

(١٤) وبطريقة أخرى حاول زينون نفى وجود الحركة فتصور رجلاً (سماء أخليوس) يسابق سلحفاة، وافترض أن السلحفاة تقدمت الرجل عشرة أمتار منذ البدء، بناء



علي أن سرعة الرجل تعادل عشرة أمثال سرعة السلحفاة: حين بدأ الرجل السير وقطع عشرة الأمتار الفاصلة بينه وبينها وجدها تقدمت مترا واحدا، أى عشر المسافة التي قطعها هو. فلما قطع هذا المتر كانت هى قطعت عشر المتر، فإذا قطع هذا العشر تكون تقدمت جزءاً من مئة من المتر.. ويظلان هكذا إلى غير نهاية دون أن يلحق اهليرس السلحفاة.

(١٥)

totémisme

(١٦) paternalisme. إن بعض عادات الزواج وأشكاله فى الجاهلية الأخيرة يمكن أن تكون دليلاً على أن بلاد العرب عرفت فى القديم نظام الأمومة.

(١٧) البروفسور N.Bammate: مكانة العلم والتكنيك فى الحضارة الإسلامية (من كتاب «فلسفة الشرق والغرب وثقافتهما»، جامعة هاواي - هونولو ١٩٦٢، ص ١٧٢ - ١٨٧ بالانكليزية).

آفاق التمرد:

«قراءة نقدية في التاريخ الأوربي والعربي»

محمود عبد الوهاب

في زمان تروج فيه أجهزة البث المرئية والمسموعة والمقروءة عالميا وإقليميا ومحليا لمفاهيم ويرى تزعم أن ثورة الاتصالات قد جعلت من الكرة الأرضية قرية صغيرة.. وهي قرية لا مكان فيها للوطن القطري، أما الوطن القومي فقد تمازت بلدانه العربية.. في شرق أوسط كبير.

في زمان تشيع فيه مقولات تزعم أنه قد ولى زمان المنظومات القصائدية الكبرى وهل زمان الانتماءات الصغيرة: عائلية وطائفية ومذهبية وعشائرية وعرقية.. إلخ

زمان يروج فيه للخنوع والاستسلام بدعوى الواقعية والحس العملي، وتعتبر فيه الحرية رومانسية، والعدل خيالا، والنضال مغامرة وإرهابا.

في هذا الزمان يصدر كتاب: آفاق التمرد .. قراءة نقدية في التاريخ الأوربي والعربي الإسلامي للأستاذ فاروق القاضي فيأتي في موعده تماما.

التمرد في ثقافتنا الشعبية والرسمية كلمة سيئة السمعة، فهي مرتبطة دائما بالخروج على طاعة الأب أو العائلة، أو الاستهانة بضوابط السلوك الاجتماعي وأحكام القانون وأسس الشرعية الدينية، وقيم الأخلاق التي

استقرت عليها التقاليد والأعراف. ومن هذا المنظور يبدو التمرد أحد تجليات نقص التربية أو صورة من صور الشطط والتهور، أو ملحم من ملامح الجنوح السلوكي والتربوي والأخلاقي، وهو ما يستتفر دائما كل من يملكون السلطة - أى سلطة - للاحتمشاد لردعه وتقويمه ورده إلى الإطارات الاجتماعية المعتمدة.

أما المتمرد فى هذا الكتاب فهو صفة إيجابية إلى أقصى حد، ذلك لأنه الوجه الآخر للحرية، ولأشواق الخلاص من القهر السياسى والظلم الاجتماعى والاستبداد الفكرى.

التمرد فى هذا الكتاب هو جوهر الحلم الإنسانى بحياة يسودها العدل والمساواة والكرامة، وهو على امتداد التاريخ الإنسانى أبرز السمات البشرية وأكثرها تعبيراً عن إنسانية الإنسان، وهو التعبير النابع من الفطرة السوية عن حاجة فى صميم الكيان البشرى.. حاجته للإفلات من الأطر الفكرية والعقائدية الجامدة، والانعتاق من أسر التقاليد والقيم المتحجرة، والتخلص من جثث الأفكار الرازخة على العقل، والرغبة العارمة فى الانطلاق إلى أفاق فكرية وعقائدية وأخلاقية أرحب وأعمق وأكثر شمولاً، وأكثر تعبيراً عن قيم العصر وعلومه وفلسفاته وأحلامه وشطحات خياله، وأكثر قدرة على التجسيد رؤاه لمستقبل يصنعه الإنسان بفكره وبصيرته ودأبه ومثابرته وكفاحه.

باختصار التمرد فى هذا الكتاب هو ما صنع تاريخ البشرية، وهو السعى الدائم لتغيير الحاضر والتطلع إلى المستقبل.

فى مقدمة الكتاب إيماءات سريعة لمظاهر التمرد الإنسانى منذ بدء الخليقة وفجر الحياة الإنسانية.

فقد تمرد الإنسان البدائى على خطر الموت فسكن أعماق الكهوف وأعالى الأشجار، وصنع من الأحجار أسلحة بدائية، واخترع لنفسه أبطالاً يواجهون الأخطار وينتصرون عليها، ثم عبد هؤلاء الأبطال وصنع منهم آلهة قادرين على أن يدفعوا عنه الشر.

وقد تمرد المصرى القديم على الموت بعقيدة الخلود وتمرد على الخلود الذى كان

قاصرا على الملوك والكهنة فعممه على كل أفراد الشعب، وتمرد على الملك الإله عندما اختار ملكا من الشعب.

كانت محاور تمرد المصرى القديم ذات طابع دينى واجتماعى وسياسى.

فى القسم الأول من الكتاب عرض لتجليات التمرد فى الغرب الأوربي.

فى تاريخ أوروبا قبل المسيحية إرهابات للتمرد على القدر باعتباره قوة عمياء ترغم الإنسان على الخضوع لها صاغرا، لكن التاريخ الحقيقى للتمرد الغربى فى رأى المؤلف كان مصاحبا للمسيحية

وقد بدأ التمرد الأوربي لاهوتيا أى داخل نفس الأطر التوراتية والإنجيلية، وفى عصر النهضة بدأ التمرد على اللاتينية لغة الكنيسة حين بدأت الكتابة باللغات القومية، وبذلك انتهى احتكار الكنيسة للمعرفة الدينية وبدأت حركة الإصلاح الدينى.

كان التمرد على جمود الفكر الدينى فى الكنيسة تمردا فى نفس الوقت على قوانين اجتماعية بالية تزعم أنه بالوراثة يجرى النبيل فى دماء النبلاء، وتجبرى الخسة فى دماء الفقراء.

تمرد الوعى الأوربي على كل ما هو سائد من جهل أو خرافة فرضتها نواميس بشرية تتخفى فيها المصالح الاقتصادية خلف أقنعة دينية.

كان البناء الاجتماعى الكنسى صارما فى تدعيم الإقطاع ووضعه فى أعلى مستويات الهرم الاجتماعى بينما كان يهوى بمستوى عبيد الأرض إلى القاع.

وكان العبيد يقبلون هذا الضيم لأنه القسمة والنصيب ولأنهم سوف يلحقون يوما ما بالمسيح فى الفردوس الأبدى.

كانت الكنيسة تهيمن بفكرها السلفى على السلطتين الدينية والدنيوية. وكانت تقف بالمرصاد لأى محاولة للتمرد على تلك الهيمنة، ولم يكن مسموحا بنأى شكل إعلان خطأ الكنيسة فى أى أمر، حتى جاء كويرنيكس وعارض الكنيسة بقوة الحقيقة العلمية، كانت الكنيسة تزعم أن الأرض هى مركز الكون فأثبت أن الأرض تدور حول الشمس، وبذلك أصاب احتكارها للصواب فى مقتل.

وظهر مارس لوثر ليقود حركة تمرد كنسى على أسس قومية، فقد دعا إلى ترجمة

الكتاب المقدس إلى الألمانية، وإلى إلغاء صكوك الغفران وإلغاء الوساطة الكهنوتية بين الله والإنسان.

ثم تحرك الوعي الأوربي خطوة أبعد حين تمرد على المسيحية ذاتها، حين بدأت الدعوة لتحرير السلطة الزمنية من السلطة الدينية، وحين بزغت فكرة الانتماء الوطني بديلا عن الانتماء الديني.

قامت النهضة الأوربية على المذهب التجريبي والفكر المادي، وعلى دعوة فرانسيس بيكون إلى الإيمان بقوة الطبيعة الخلاقة، وأن الانتصار الممكن على الطبيعة كامن في طاعتها.

اكتشف الغرب الأوربي أن الطبيعة خالدة، وأنها تملأ المكان فلا خلاء، وأنه لا بد من فصل الدين عن العلم لأنهما مختلفان موضوعا ومنهجيا وغاية.

كان تمرد الوعي الأوربي على كل القيود التي كبلت طاقاته الكامنة هو بداية انطلاقه بل واندفاعه إلى آفاق جديدة ذات طابع واقعي وخيالي، مادي، مثالي، فلسفي وفني، ومن هذا الخليط ولد التبرد الرومانسي الذي انتهى إلى أن المادة روح وأن الروح مادة.

أزاح الرومانسيون اللاهوت عن عرشه وأجلسوا مكانه الفرد الإنساني، وعندما ارتفع الفرد إلى هذه المنزلة الرفيعة أصبح مسئولا عن نفسه وعن وجوده وعن ضرورة أن يسعى بجهد وأخلاص ومثابرة لنفس العبث عن الحياة بمواجهة الظلم ومقاومة الشر.

كان من ثمار النهضة الأوربية اكتشاف فكرة أنه لا توجد حقيقة مطلقة، وأن كل شيء في هذه الحياة نسبي، وأنه من الممكن بناء العقل بمغامرات لا معقولة، ومن الممكن الوصول للنظام من خلال الفوضى، وقد وجد الفكر الأوربي فيما عرف بالسريالية تمردا مطلقا وعصيانا كليا لكل المسلمات، واحتفاء بالسحر والخرافة وبكل أساليب البحث عن الحقائق خارج الإطارات العقلية المعتادة والمألوفة، وقد وجدوا عند فرويد طوق نجاة فقد كشف لهم بنيا جديدة في عالم الباطن ورؤى الأحلام.

كانت السريالية تحطم القديم بالشعر، وتعيد النظر في كل القيم، وقد حلم

السرياليون بثورة هي الانتقام الباهر للخيال الإنساني. لكن ثورة السريالين كانت بلا عقل.. وكانت نوعا من الحكمة المستحيلة، فهي ثورة يلتقي فيها الواقع والخيال والحياة والموت والماضى والمستقبل فى مزج أشبه بالكشف الصوفية ولكن بلا أى مفاهيم دينية.

لكن السريالية كانت مع ذلك هي قنطرة عبور الوعي الأوربي من الفرد الحر الإيجابى المسئول إلى الشعب المعبر عن الإرادة العامة.. إرادة هي مصدر السلطة التشريعية لتحقيق الصالح العام، وإلى فكرة أن السلطة تستمد شرعيتها من الرضا العام لا من التحكم، أن الوصول إلى هذه المعانى هو ما جعل للعقل دورا أساسيا فى إنجاز الثورة الفرنسية فى لحظة التقاء العقل بالتاريخ.

كانت الثورة الفرنسية هي التمرد المنتصر على الملك الإله رأس التحالف الكنسى الإقطاعي.

لكن البورجوازية ركبت موجة الثورة حتى وصلت إلى السلطة وعندئذ انتهت التحالف الزائف الذى أقامته مع العامة، والذى فرضته مصلحة مشتركة مؤقتة وبعبءها ذهب كل منهما فى طريق مختلف.

وقد اكتشف الوعي الأوربي بعدها أن الحرية شعار يختلف معناه من طبقة إلى أخرى، فتراها طبقة فى حرية التجارة، وتراه طبقة أخرى فى حرية لقمة العيش. وعرفت الجماهير أن الحرية هي حرية الإجراء والمعدمين، وأنه لا معنى للحرية بلا عدل اجتماعى، وأن العدل يظل حلما وروى خيال إذا ظل فى إطار الفكر الاشتراكى الطوباوى أو إذا ظل فكرا مجردا بلا آلية للتطبيق.

وجاء كارل ماركس الذى تمرد على الانحطاط بالعمل إلى مستوى السلعة، والانحطاط بالعامل إلى مستوى الشئ، والذى قام بنقل اليسار من نقد الفكر والدين والايديولوجيا إلى نقد المجتمع والاقتصاد السياسى والتاريخ.

كشف ماركس الجوهر الطبقي للسلطة، وأنها التعبير الدائم عن مصالح القوى الاجتماعية المسيطرة وأن ما يسمونه الديمقراطية الليبرالية هو فى حقيقة الأمر ديكتاتورية البورجوازية المتحكمة فى وسائل الإعلام والتربية والتعليم والعمل.

عند ماركس العالم مادي ولا شئ فيه غير قوانين الحركة الجدلية للمادة وأنه لا مجال هناك لجميع الغيبيات الدينية أو المثالية. وأن الطبيعة تتطور وتبلغ أعلى أشكالها في المادة الحية والمفكرة بأسباب في قوانين المادة وليس بفعل أى قوة تتجاوز الطبيعة .

عند ماركس: أنتج الإنسان العمل، وأنتج العمل الإنسان، وعنده إن القوة المحركة في التاريخ هي تطور أساليب الإنتاج والتبادل وانقسام المجتمع إلى طبقات.

وكانت ذروة تمرد الوعي الأوربي في الدعوة إلى ديمقراطية تهبي الظروف لصراع طبقي يتصاعد سلميا عبر التنظيمات النقابية وحق الإضراب وممارسة الاقتراع العام حتى يرقى يوما - ربما في مستقبل مجهول - إلى مستوى تنظيم المجتمع للإنتاج على أساس اتحاد حر يتساوى فيه المنتجون وعندئذ تنحسر وتنكمش وتذوى سلطات القمع التي تملكها الدولة، وتحل محلها سلطة نابعة من جماهير الشعب، سلطة تدير لكنها لا تتحكم.

في القسم الثاني العربي الإسلامي يبدأ المؤلف رصد لرحلة التمرد العربي من الفترة التاريخية التي سبقت ظهور الإسلام والتي لا يسميها المؤلف عن عمد بالجاهلية، لأن إطلاق هذا الاسم عليها ينطوي على حكم قيمة تتعارض مع منهجه العلمي في تناول الموضوع.

يحرص كتاب السيرة النبوية على تصوير مكة باعتبارها بقعة صحراوية قليلة السكان بلا فكر ولا أديان ولا علاقات من أى نوع بالدول المجاورة. لكن الدراسات الموضوعية تثبت أن مكة قبل الإسلام كانت مركزا من أهم مراكز التجارة بين الهند والصين وبلدان البحر الأبيض المتوسط وشرق إفريقيا.

وبذلك يكون الإدعاء بتفوق مكة وعزلتها عما حولها إدعاء فاسدا، والزعم بأن العرب لم يبذلوا جهدا في تنظيم بيتهم الطبيعية زعم ينفيه الواقع.

عرف المكيون قبل الإسلام اليهودية والمسيحية والمجوسية والديرية، وتسربت إليهم بعض علوم اليونان وآدابهم من خلال الأسرى الرومان.

كان في مكة طبقة غنية من التجار وأغلبية فقيرة تقدم بالأعمال الشاقة في زمن

الحرب وزمن السلام، وتتطلع إلى العدل والمساواة، وظهر النبي (ص) الذي كان داعية ومناضلا ومقاتلا وزعيما شعبيا وقائدا سياسيا. وقد تمرد النبي على حياة البؤس التي يعيشها الموالي والصغاليك العبيد ولذا فقد جمعهم حوله وراح يعلمهم ويضئ عقولهم بفكر جديد ويضئ نفوسهم بأخلاق جديدة يتساوى فيها كل الناس أمام الخالق ولا يتمايزون إلا بأعمالهم الصالحة وتقواهم.

هاجر النبي إلى المدينة وأقام هناك أول مجتمع إسلامي يرفع من شأن الإنسان لأنه الكائن الذي سجدت له الملائكة، ولأن كل ما في السماوات والأرض مسخر له، وإذا كان للإنسان هذه المنزلة الرفيعة فلا بد أن يكون له عقل يفكر وإرادة حرة.

ويموت النبي ويخلفه أبو بكر وعمر بن الخطاب، ثم تبدأ الثورة المضادة في عهد عثمان بن عفان، فقد أعطى بسطاء يبلغ حد التبذير لأقاربه من بنى أمية أموالا كثيرة من بيت مال المسلمين، وعندما حاصره الثوار وطالبوه بالتنازل عن إمارة المؤمنين قال كلمته الشهيرة «والله لا أخضع قميصا للبسنيه الله» وكانت تلك الجملة هي الخطوة الأولى في طريق طويل تظلي فيه الحكام عن الشورى والبيعة وتحولوا إلى فكرة أن الحاكم يجلس على العرش بإمر من الله.

ويتحول الإسلام بكل مبادئه السامية بدءا من عهد معاوية إلى ملك عضوض، ملك لا يقيم وزنا للمحكومين وحين يقرر معاوية توريث العرش لابنه ينتزع من الناس البيعة له خوفا من يطلشه.

ويتوالى على حكم المسلمين حكام مختلفون في العرق أو المذهب لكنهم متفقون جميعا على إهدار العقل لحساب النقل، وتكريس عقيدة الرضوخ للقضاء والقدر والإصرار على نفس السببية: أن النار عندهم لا تحرق والسكين لا تقطع إلا بإذن الله وهو ما يعني أن الظلم ليس وليد الإقطاع وأن الجور ليس ثمرة الحكم المطلق.

وتعرف الحكومات الإسلامية عبر العصور الوانا من التمرد ضد ظلم الحكام واستبدادهم يقودها الشيعة والخوارج والقرامطة والزنج والمعتزلة وبعض الصوفية. وأخيرا يكتب المؤلف في الفصل الأخير من كتابه أنه أن الأوان أن نقرأ الفقه السلفي باعتباره فقها نابعا من صراع على السلطة وضعه أشخاص عاشوا في تاريخ معين،

وسط ظروف اجتماعية معينة، خدمة لنظام معين.

إن أسباغ الديمومة والأبدية والصلاحية لكل زمان ومكان على هذا الفقه فيه افتئات على الحكم بقدر ما فيه ظلم للشرعية، وإهدار لرؤية الأجيال المعاصرة، ومصادرة للمتغير الزمنى.

شاء الفكر الدينى بعد الإسلام قديما وحديثا أن يحول الإسلام إلى حقيقة مثالية ذهنية مفارقة للواقع وللتاريخ.

وفى هذا الكتاب يعيد إلينا المؤلف حقائق الواقع الاقتصادى الاجتماعى السياسى الثقافى منذ فترة ما قبل ظهور الإسلام وحتى يوم الناس هذا.. يعيدها إلينا عبر رؤية علمية وعقلانية كاشفة.. رؤية تنزع القداسة عن بعض الصحابة والتابعين والائمة وتتمرد على صواب موروث لم يكن مقطوعا بصوابه فى أى وقت، وتتكسر على المؤسسة السلفية احتكار الحقيقة المطلقة والصواب المطلق، رؤية تنزع عن الإسلام ركاما من الاكاذيب والضلالات ليرضى وجهه مرة أخرى بالعدل والمساواة واحترام العقل الإنسانى والإرادة الإنسانية.

إسلام لا إله إلا الله فيه تعنى لا عبودية لطاغية أو مستبد، ولا عبودية لشهوة أو ثروة، ولا عبودية لحاكم أو داعية أو زعيم.

إسلام الآية القرآنية الكريمة.

«ونريد أن نمن على الذين استضعفوا فى الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين ونمكن لهم فى الأرض، ونرى فرعون وهامان وجنودهما منهم ما كانوا يحذرون».

إسلام الحديث الشريف

«كلكم لأدم من تراب ولا فضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى»

إسلام مقولة أبى بكر عندما تولى الخلافة «أطيعونى ما أطعت الله فيكم، فإن عصيته فلا طاعة لى عليكم».

إسلام مقولة عمر بن الخطاب «متى استعبتكم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً». أفاق التمرد كتاب يتصدى لمقولات يتم ترويجها عمدا على امتداد الساحة الثقافية لخدمة الغرب الرأسمالى والاستعماري.. مقولات مثل صراع الحضارات ونهاية



التاريخ والواقعية العاقلة والتعارض بين الدعوة للديمقراطية والدعوة للعدل الاجتماعي، والإدعاء بأن سقوط الاتحاد السوفيتي يعني سقوط النظرية الاشتراكية.. إلخ.

والكتاب لا يتصدى لهذه المقولات بلغة خطابية مباشرة مفعمة بحماس دعائي. إنه يتصدى لها بحقائق التاريخ وبالمنطق والدليل والبرهان ويفكر يتسم بالعمق والشمول، وبمنظرة نقدية كاشفة .. نظرة تجمع باتساق بين حيوية السرد وإصانته في أن.

بين القومية المصرية والوطنية المصرية

بيومى قنديل

مع الانحسار التدريجى للغة القبطي، الثقافة السائدة فى مصر كانت بتدخل فى نفس الوقت غسق ما خرجت ش منه لحد دا الوقت: فوضى عقلى وتشوش روحي. فوضى وتشوش انعكسو علأ مستويات متعددة، المجال ما يسمح ش لا لحصرها ولا للوقوف عندها. بس اللى حصل بقا م الصعب نتواصل بلغة العصر من غير ما يكون فى ذهننا المدلولات و المصطلحات الأجنبية. مفهوم زى "الأمة" ما حدش يقدر يحدد معناه إلا فى ضى كلمة nation، وكلمة "قومية" nationalism وما فى ش فيه دليل علا كدا أقوا من استخدام مضيعيننا لعبارة "منتخبنا الوطني" بشكل مترادف وى "منتخبنا القومي". وبطبيعة الحال التشوش الروحي ساهم فى الفوضى العقلي. ففى ضل "العواطف المشعلولة لـ "القومية العربية" قعدنا من مطلع خمسينات القرن الماضى لحددا الوقت، نهرب باستمرار من وصف أى اسم مصرى زى "المنتخب"، بالقومي، ورضينا بـ "الوطني" صفة بديلة، وساعات - ولو أنها موش كتيرة - "القطري".

● هنا اسلوب خاص للكاتب (الأداء بالعامية المصرية)، نطرحه للحوار.

وذا الوقت هل فيه فرق بين مصطلح القومية المصرية و الوطنية المصرية؟
الجواب: أكيد فيه فرق، وإلا ما كان ش فيه حد طالب بالعدول عن استعمال
المصطلح الأولانى لصالح الثانى. و الحجة اللى بيسوقها كل من طالب بالعدول
دا لتبرير دعوته هنا هى باختصار: المصطلح الأولانى بيستدعى للغرب ذكريات
مكرهه من نوع النازية و الفاشية.

وردى هنا أقدر الخصة فى ثلاث نقط:

(١) وى تسليمى بضرورة استعمال المنطق المفهوم فى العصر اللى بنعيشه
فى الوقت الحاضر و بالتالى لغته، وذا فرق جوهرى بينى و بين الأصوليين
الدينين، إلا إن المسألة لا يمكن توصل منى لحد حصر البحث عند صياغتى
لمستقبلى عن اللى يرضى الغرب.

(٢) الغرب، موش واحد. و محاولة صبغ الغرب بصبغة التجانس، محاولة
غير واقعية و غير صحيحة و بتجاهل الفروق الواسعة و اللى بتواصل الاتساع
داخل الغرب. و المفهوم ذاته بدأ من وقت طويل يتجاوز المفهوم الجغرافى، و بقا
يشمل روسيا و اليابان و الصين و الهند إلخ، باعتبار إن "الحضارة واحدة و
الثقافات متعددة".

(٣) احتمال رفض "الغرب" و القوسين هنا بهدف التحفظ لمفهوم "القومية
المصرية" Egyptian Nationalism احتمال مستبعد. فـ "الغرب" يعرف القومية
المضطهدة (بجر الهاء) اللى كانت بتسعى لاضطهاد القوميات الثانية زى "النازية"
و القومية المضطهدة (بفتح الهاء) زى القومية الهندية علا سبيل المثال.

و فى تصورى الخصوصى القومية المصرية بينها و بين الوطنية المصرية
مساحات إتفاق واسعة و أوسع بكثير من مساحة الخلاف. فدى و ديكهات
بياخدو الانتماء للأرض أساس، زى معظم القوميات المعاصرة من أمريكية و
فرنسية و روسية إلخ يعنى موش العرق ethnos، زى النازية. أمال الخلاف فى؟
الخلاف كامن فى إن المفهوم الأولانى ما بيبص ش لمصر بشكل أفقى و بس،
لاكن و كمان بشكل رأسى، بمعنى إن مصر ماهى ش اللى "طولها عشر و

عرضها عشر" زى السيد. الغازى "عمرو ابن العاص" ما وصفها فى رسالته الشهورة لسيدده فى "يثرب" عاصمة الخلافة، لآكن و كمان كل "مصر" تحت مصر الحالية، لحد ما نوصل لـ "قبل-التاريخ" يعنى "مصر" التاريخية جنب "مصر" الجيو-سياسية، و واضح إن السيد عمرو" كان بيتكلم فى رسالته المشهورة دى موش عن "وطن" بالمعنى الستفاد من Motherland، لآكن عن "حمى" وقع غنيمة تحت إيدده، و الأدق تحت سيفه.

إحنا نحبك

Tenmenri] Mapia
Tenmenri] Maria
Maria] Jagia
Maria]]macnou]
Ouon niben manri]
Vnou] petafpeh
Ero nem pihamse
Afareh de epeni wit
Sa tevohevanij wit
Aretac] ereouwnh
E]nou] nnetsonh

إحنا نحبك يا مريم، يا قديسة يا مريم

مريم يا اللي يسوع ابنك

كل الناس تحبك،

ربنا هو الستار، صانك إنتي و النجار

خلا طريقك مامون، فوصلتي للزيتون

و ظهرتي بعد سنين، و عزيتي المحرومين.

شعر و تترجيم د كمال فريد. (من فيلم "ملك السلام")



]meare

}menre
 }menre
 }meare trou
 niben. }menre nchou
 }menre sa eneh nte
 nieneh throu.
 Nto pe pamwit
 nem pa pemncoucou.
 Nto pe pary nem pa oywini.
 Nto pe pasas nem paco(en
 }amenpit }stinoutvi ne?

باريدك

باريدك

باريدك

باريدك دالوقت

باريدك كل وقت

باريدك لايد الابد

إنتي طريقي و دليلي

إنتي شمسي و نوري

إنتي جرحي و دواي:

يا هل ترا أقدر المس شفايفك!

شعر و تترجيم: الحر الفقير

«أوتار الماء».. كيمياء الحنين والألم

عذاب الركابي

١ - «إن الفن يتزعزع أحيانا فى الألم» - دنى هويسمان - علم الجمال قلت مرارا «إن القصيدة حالة عشق...!! وجدت من ينفى عنى تهمة انحيازى للشعر وهو يرفع صوته الدافئ معى ويبرهن أن القصة حالة عشق أيضا، بل الإبداع كله يخرج من متخيله الضرورى الذى وضعه فيه أندريه مالرو فى كتابه (الإنسان العابر والأدب) إلى أنه حالة إنسانية شفاقة، بل أرقى حالات العشق.

ومحمد المخزنجى فى (أوتار الماء) يرسم بأسلوب شعرى ساحر، ولغة رشيقة أخاذة خارطة عشقه التى تناسبه ويستطيع أن يحتد جغرافيتها المكتظة بالألم والحنين بقلب نابض بالعشق وأصابع مفتونة فى ترتيب الكلمات ومراوغتها، وقريحة صافية، تجعل للألم عمقا، ولحالة الانتشاء طعما، وللأسرار قدسية.. وللحنين مدنا باتساع الحالم...!! (احسست أنك هى المخلوقة التى تخصنى تحديدا، وبدت التفاتة وجهك الشاحب نحوى إشراقة قدر لا نهائى التوحد) ص ٩.

٢- فى قصة (تلك الحياة الفاتنة) .. عشق جماله فى جراته، وتفرد

فى حالته الطبيعية جداً، وبساطته العميقة جداً، وشاعريته التى خرجت من تقاليد البلاغة الخاوية، والزخرفة اللفظية المتكلفة إلى ظلال الكلمات وإيقاعها.. صار تربة صالحة، نباتها حليب اللحظة الصادقة.. وصار للكلمة ظل إيقاعه رعشة الجسد الذى يندى قبلاً، وأغانى، ومواعيد..!! (كنت شريكاً فى صنع مأساة جسدك تلك، فأنا والد ذلك الجنين الذى كبر خارج الرحم حتى مزق تلك القناة الرقيقة هناك، وفجر النزيف داخلك) ص ٩.

لا أحد يشك أبداً أن الأدب متخيل كما قال مالرو، ولكن رشاقة العبارة، وهذا الاقتصاد فى الكلمات، وهذا الاحتراق، والحب، والشجن، والوقت المفخض بالشعر، والدمع الليلكي، جعل القاص محمد المخزنجى يريح الأدب وفن القصة على بساط الواقع المعاش والجميل: (كان هذيانك فى بدء صحوك طيباً مثلك، وتيقنت أن لى فى داخلك الكثير.. قبلتك وعابثت هذيانك ووجدتك كما فى تمام صحوك نقية من كل ابتذال) ص ١٠ (ويا سكني، كثير من هؤلاء الناس الذين نراهم يمضون من حولنا فى نهر الحياة، دهستهم الحياة من قبل، مرة أو مرات لكنهم انتفضوا ليواصلوا المسير..) ص ١٤.

٢ - قصص محمد المخزنجى تحكى الشوق الذى لا يكرر، والألم الذى لا يشبهه ألم، والشجن حتى الاختناق، والانتماء حتى آخر نبض، والذنب حتى حدود المغفرة، والنزيف لآخر قطرة دم.. إنها سيرة الجسد المتيم، الذى تكتمل دورته الدموية عبر الألم (لا شئ يسمو بنا كالألم الكبير) - ألفريد دى موسيه.. وعبر الحنين الجارف، والشوق، والانتماء، والصلاة للذكريات، والماضى الجميل حتى لو ترنحت أشجار المستقبل بشمارها اليانة، التى تظل بلا طعم إذا لم تمر عليها أصابع شمس الماضى المحفور فى الجسد والمخيلة..

قصة (هرم داكن توشيه الثلوج).. سيرة الجسد المحاصر بثلوج الذكريات التى تتراكم مع الألم.. ووجوه الأحبة والأصدقاء الذاهبة الآتية، وقصص العشق التى لا تنتهى.. والأمكنة التى تضيئها الأحاديث.. والأزمة المذهبة بالمواعيد والعلاقات الدافئة.. سيرة الجمال التى تضيئها الأحاديث.. والأزمة المذهبة

والواقعية العاطفية السريعة الجميلة الكلية إلى المطلق للفؤاد الفرح:

(الشيء الجمالى هو بهجة أبدية) - كيتس (جسدك مملوء بالريح والبرد، وروحك تخيم عليها سحب مخنوقة لا تمطر ولا تنفث، من الخارج تبدو أصغر من عمرك لكنك من الداخل تنهار بسرعة مخيفة، مفاصلك كلها تنتحب، بل تصرخ من شدة الألم) ص ١٨، (وعشرون أسماً ما أن يتوارد أحدها إلى خاطرك حتى تنبض أيام وتشع عواطف وتنبعث ذكريات.. حضور كل واحد منهم يساوى استحضار قطعة من عمرك .. كنت تعي دائماً استعادة أصدقاء الصبا تطهير من أقدار السنين، لكنك لم تتصور أبداً أنهم وسائد حانية لعظامك) ص ٢٣.

٤ - «حقيبة بلون الشفق والرمل».. قصة سيكولوجية، هي قصة الأمل المدفون فى أعماق الروح، والتتقيب عن هذا الكنز الفريد، القريب - البعيد حلم يقظة، كالحلم بالحقيقة التى تشبه حقيقة تشيخوف، والتى استقرت صورتها واكتمل شكلها ربما منذ زمن بعيد، مذ كان البطل فى عمر العشر سنوات، كان الحلم بعيداً كبعد بيضة الديك، وكانت الحياة مرة كسخرية الأم - الطيبة التى أرادت أن تنتصر على الحياة على طريقة هنرى ميللر بالسخرية منها، واللامبالاة بمفارقاتها وفضحها وتعريتها (تنتصر على الحياة بشيء من السخرية والفضيحة) - هنرى ميللر.

والخزنجى كان يتعذب بتلذذ، وتلك علامة الفن والحبور فى الخلق - كما يرى دنى هويسمان وغير أسلوب التداعى (المنولوج الداخلى) وعلى أوتار الزمن الماضى الحزين يعيش الحلم الموصل إلى حياة بقدر ما فيها من دمع وأهات وعثرات فيها معنى التجلد والصبر وانتظار فجر ربما لا يبرز أبداً: (لعلك تعرف يا محمد أننى ضيعت حبين كبيرين، وذقت مرارة الحبس خمس مرات، وقطعت شرايين يدي مرة، وعشت دائماً على الحافة، عانيت إحباطات كثيرة، وانهزمت مرات، وغبنت، وأخطأت، ولم أرض عن شكل العالم من حولى أبداً، لهذا لم استقر طويلاً فى مكان، وحتى هذه اللحظة تمضى حياتى كنوع من

الفرار المتواصل..)ص٣٦.

المتواصل..)ص٣٦.

فى قصة (شرفة العطور).. عزف الروح الناسكة الممتدة بامتداد الدم فى الشرايين، فهذه الأرواح الهائمة فى زوايا البيت، على ما يبدو، هى أرواح الأحبة التى يبدأ حضورها من أعماق الروح، وتظهر وتنتشر فى البيت بلون ورائحة الخزامى، وليس هناك ما يقلق فى هذا الإيحاء لأن نشر العطر يعنى ترتيب الأمان لهذه الأسرة، على وسادة الألفة التى نسيجها عطر الخزامى والأحلام والحنين.

القاص محمد المخزنجى يعيش قصصه بحالة تأملية راقية، ممغنطة بعصارة الروح المعذبة التى تلذذ بلحظة العذاب - لحظة الإيحاء، ولهذا يسجل له أنه كاتب قصة سيكولوجية بامتياز كبير..!! صبره، وإناته، وحرقة، وصدقه، وعناوين قصصه الطويلة تقول ذلك.. إن قصصه تكتبه لكنه لا يبدو شاكياً أبداً بل فى نشوة من يجد نفسه فى أحضان أنثى بارعة الجمال (تحولت الرائحة إلى هاجس تناسله زوجته والأولاد، لكنه استمر ينغص عليه حتمية الابتهاج بالشقة الجديدة، صارت رائحة متجسدة يشعر بحدودها اللامرئية فى ذلك المكان من الردهة..) (لم يعد يشك كثيراً فى ذلك وهو يتعقب الرائحة فى مسكنه الجديد أو تتعقبه، لعلها رائحة عارية أو أرواح تبحث عما سترها من أرواح الورود والزهور..)ص٥٧.

٥- فى قصة (المختفى مرتين).. تتداخل الأزمنة، وربما يسقط الحاجزان الجغرافى والنفسى معاً بين الماضى والحاضر والمستقبل فى حسابات أينشتين والراوى معاً، والحياة فى اللا زمن أعرق وأبلغ، هذا ما تشير إليه القصة، ومثلما تعالج الفيزياء عبر التخيل - الأدب، وتستمد وجودها منه، فإن الراوى يواصل مسيرته، وأحلامه، وتطلعاته، وينيش تربة ذكرياته عبر اختفاء الدكتور نادر البدرراوى، الذى يعنى اختفاؤه بحسابات الأدب والتخيل تجدد الزمن أو ولادته، فألموت ولادة أيضاً..!! فى الولادة شئ من الموت، وفى الموت شئ من

الولادة، هذا بعض إيقاع قصص المبدع - المخزنجي : (ولطالما كان يردد عن أينشتين قوله: الناس الذين على شاكلتنا ممن يؤمنون بالفيزياء، يدركون أن الحواجز بين الأزمنة، الماضي والحاضر والمستقبل، ما هي إلا مجرد أوهام، وإن بدت مستعصية) (وحكى عن نفسه وعن توق الإنسان الدائم لاستعادة الزمن المفقود، قال إن الأدب يحقق ذلك على مستوى التخيل والفيزياء الحديثة ترنو إلى ذلك على مستوى المتعین) ص ٧٩.

٦- فى (أوتار رنين الماء).. رنين الزمن المتداخل، كما فى بقية قصص - المخزنجي ، يعلو وينخفض حسب تغير الأزمنة إيقاعاته تؤلف سيمفونية الحنين والشوق، والألم، والحب أيضاً.. حنين المكان الذى يصبح بفعل شراسة اللحظة مقدساً، وشوق الأحبة الذى يصبح قصائد تؤلفها الروح.. قد يحكم الزمن خطوتك، والمكان يدهشك ويجرحك ، وحتى شوقك قد تصقل قسوته قريحتك لكنها تزيدك حنيناً، ونحولاً، وأملًا..

فى قصص محمد المخزنجي تتفوق كيمياء الكتابة - رشاقة العبارة والتقنية القصصية على فيزياء اللحظة الجارحة، وهذا يعود إلى مهارة القاص، وحسن أدواته فيتوفر فى القصة عناصر الجذب والدهشة .. وربما لأن المبدع المخزنجي يعيش قصصه كواقع جارح، ثم يبدى براعة فى كتابتها : (وعندما أذكرك بنفسى ستسغرب وجودى فى هذا المكان القصى من العالم سأشرح لك، أما أنا فسأظل على استغرابى لمجيتك هذا المكان) ص ٨٧.

٧ - «أوتار الماء» .. لمحمد المخزنجي قصص زمن ما مضى وما سيأتى !! هو الزمن المقدس عبر صلوات الروح الممغنطة بفيزياء اللحظة الجارحة أبطال حقيقيون يولدون كل لحظة، ويعيشون الحب، ودفء المكان، والحياة حتى الانتشاء.. .. أزمنة تتداخل، تصوير واحدة بحسابات التخيل، وأمكنة متعددة يربطها إيقاع الحنين الظامئ عبر انكسارات الروح المبعثرة من شرق الأرض إلى غربها...!!!

ألم يصقل القريحة لكتابة أكثر جذباً وتعة، وجدلاً (إن الفن يتربع أحياناً فى



أوتار الماء

محمد المخزنجي



ميراث

الآلم) - دنى هويسمان.

وجمال مقنع لأنه حقيقي، عصارة الروح المبدعة والواقع المرير (لا جمال إلا

الحقيقي وهو وحده المستحب) - علم الجمال ص ١٧٩.

تلك هي أوتار الماء.. نزيه مستمر، متوج بلذة دائمة.. وذلك هو محمد

المخزنجي كاتب مشحون بالدهشة والجذب، ويعيد عن الإسفاف والترهل

والضجر...!!

عذاب الركابي - كاتب وشاعر عراقي

e-mail: athabalerkabi2000@yahoo-com

تماثيل الميادين بالقاهرة

د. أسامة السروى

ظلت القاهرة مدينة خالية من التماثيل طيلة عهدها التاريخية المتوالية حتى عصر الخديو إسماعيل (١٨٦٩). حيث لم يكن قد ترسخ بعد مفهوم تجميل الميادين بأعمال النحت ذلك التقليد الذى ورد إلى أوروبا بالوراثة عن الإغريق. حيث كان لتمثال الميدان دور مهم فى الحياة اليومية فكانت الساحات الرئيسية ومدخل وواجهات المسارح والأندية الرياضية تزدان بتماثيل رشيقة تضيف على المكان جمالاً وبهاء، وتمتع الناظرين بقيمتها الفنية الرفيعة التى تنضوى عليها..

بينما لم يدخل ضمن إنجازات فراعنة مصر القدماء الاهتمام بميادين المدن الرئيسية باعتبارها مما يتعلق بالحياة الدنيا، فكان جل الاهتمام والعناية مكرسا لكل ما يتعلق بالحياة الآخورية لبناء المعابد التى تقدر فيها الآلهة، وتشبيد الأهرامات وحفر المقابر وإقامة التماثيل الجنائزية التى قصد فيها تلافي الانفعالات الوقتية التى تزول سريعا بزوال المؤثر والتركيز على إبراز روح الفتوة والسيادة والشباب الدائم والوقار وجلال الآلهة بما ينضوى عليه من سر الخفاء وجوهر الغموض.. وما إلى ذلك مما يخدم عقيدة الخلود التى صنعت من أجلها التماثيل.

ولما اختط عمرو بن العاص الفسطاط فى البر الشرقى لمنف القديمة لتكون عاصمة لمصر الإسلامية بدلاً من الإسكندرية عاصمة الرومان المسيحية، لم يضع ضمن أهدافه إنشاء مدينة على الطراز الرومانى حيث المساحات

الرئيسية التي تتفرع منها الشوارع فى كل صوب.. وإنما نشأت الفسطاط بسيطة التخطيط والمباني ثم ازدادت ديارها وتعددت شوارعها وطرقاتها.. وقصدها أهل العلم والفقه الذين أتوا من الصحراء والبادية ولم يكن يدخل ضمن تراثهم النظر أصلاً إلى التماثيل باعتبارها أصناماً وأوثاناً حطمها إبراهيم قبل ذلك ونهى الإسلام عن عبادتها وأزالها من حول الكعبة. فلماذا إذن يجب إقامتها عند ناصية كل شارع.. وحتى بعد أن تطورت الفسطاط فى العصور التالية وصار بها البيوت المتعددة والقصور ذات الحدائق والبساتين والحمامات والأسواق الكبيرة وظهر الاحتياج إلى التجميل والزخرفة نجد أن الفنون التى تطورت وازدهرت هو ما اتصل منها بالثقافة الدينية بصورة مباشرة كالزخارف الجصية والخزف ذو البريق المعدنى والزجاج وتعاشيق الخشب وصناعة المنابر والمشربيات والسقوف والأبواب والمنحوتات البارزة على الأفاريز الخشبية التى يحتفظ المتحف الإسلامى بالكثير منها والتى تنتمى إلى العصر الطولونى وما تلاه..

ويسجل رحالة القرن الثامن عشر إعجابهم بالبوابات البديعة التى شادها الفاطميون كباب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وقد نقش على أحجار باب النصر أشكال تمثل بعض آلات الحرب من سيوف وقرص ونحوه فى بحثنا هذا ندرجها ضمن أعمال التزيين الميداني..

وربما هى المرة الأولى التى قصد بها التجميل فى حد ذاته عن طريق النقش فى الحجر خارج إطار الجوامع والقصور - فى الأسوار وواجهات البوابات الكبرى. والمعروف أن الفاطميين كانوا قد استباحوا لأنفسهم ما أحجم عنه أهل السنة من مزاولة التصوير ولذلك تطورت الفنون بفروعها المختلفة إبان فترة حكمهم على عكس الأيوبيين الذين تمسكوا بالسنة وتعاليمها. مما كان له الأثر الكبير فى ركود الفنون بوجه عام. وتتوالى بعد ذلك عهود المماليك فالعثمانيين ولا تزال الفنون فى تدهور وانحطاط إلى أن فرقعت مدافع نابليون وليتخذ محمد على وجهة الغرب طريقاً للتحضّر

والتقدم والرقي.. ومن هنا بدأ النظر إلى أوروبا وبالتحديد إلى فرنسا كنموذج عصري.. إلى أن كان عصر إسماعيل الذي نعمت البلاد في عهده بنهضة عظيمة في التعليم والثقافة والفنون، وكان قد وضع نصب عينيّه بمجرد أن آل إليه الحكم، أن يجعل القاهرة والإسكندرية وأن يجعلهما مماثلين لأعظم مدن أوروبا، فأنشأ الحدائق والنوافير والبيوت والمباني ذات الشرفات الحقيقية الصنع على النسق الفرنسي كما أنشأ قصر عابدين واتخذهُ مقره الرسمي.

ولما كان الخديو إسماعيل بصدد إقامة احتفال ضخم يدعو فيه ملوك أوروبا بمناسبة افتتاح قناة السويس ١٨٦٩، فإنه قد استدعى عدد من الفنانين الفرنسيين بهدف تجميل المدينة وجعلها جديرة بملكه وعظمته وزيارة ملوك أوروبا لها. فأنشأ دار الأوبرا الخديوية وأقام أمامها تماثلاً لوالده إبراهيم باشا وهو على صهوة جواده والذي قام بنحته الفنان الفرنسي كورديه وفي الوقت نفسه كلف الفنان الفريد جاكمار بنحت تماثيل لحمد على هو الموجود حالياً بميدان المنشية بالإسكندرية كما كلف نفس الفنان بإقامة تماثيل لسليمان باشا ولاطوغلي، لايزال الأخير في موقعه بالسيدة زينب ثم قام الفنان يعد تلك بتزيين كوبرى قصر النيل سنة ١٨٧٢ بتماثيل الأسود الأربعة..

وهكذا أنزنت القاهرة ولأول مرة عبر تاريخها الطويل بسبعة تماثيل ميدانية دفعة واحدة فضلاً عن العديد من التماثيل الرخامية غير الميدانية التي نصبت بداخل فندق عمر الخيام الذي كان قد أنشئ أيضاً في نفس المناسبة (مناسبة افتتاح قناة السويس) وهي لا تزال موجودة إلى اليوم..

وتمر الأيام والسنون ويزداد توافد الفنانين الأجانب في نهاية القرن التاسع عشر على مصر ويطلب لهم المقام فيها لبدء شمسها وطيبة شعبها.. وأقاموا أول معارضهم الجماعية التي افتتحها الخديوي توفيق بنفسه مما كان له الأثر الأكبر في تشجيع الأمير يوسف كمال على إنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ والتي أخرجت لنا «مختار» .. أول نحات تنجبه مصر في العصر الحديث بعد ذلك الصمت الطويل منذ

نهاية عهود الفراعنة فى عام ٣٠ ق م وحتى عشرينات القرن العشرين.. حيث ظهر تمثال نهضة مصر.

وكان محمود مختار قد اشترك فى صالون باريس السنوى للفنون التشكيلية بنموذج تمثالة هذا فى عام ١٩١٩ وصادف وجود سعد زغلول رئيسا لوفد مصر للمطالبة بالاستقلال بمؤتمر الصلح الذى عقد فى باريس أثناء افتتاح الصالون وترامى إلى مسامعه أنباء عن حصول شاب مصرى على ميدالية ذهبية فى الصالون الفرنسى وكانت السابقة الأولى من نوعها.. وحينما زار سعد المعرض والتقى بمختار وشاهد نموذج نهضة مصر اقترح أن ينفذ هذا التمثال فى ميدان بالقاهرة والدعوة إلى اكتتاب شعبى لإقامته.

وذهب مختار إلى أسوان لاختيار قطع الجرانيت الوردى الذى أقام الفراعنة منه مسلاتهم وتمائيلهم العظيمة.. وأزيح النقاب عن التمثال عام ١٩٢٨ بعد رحيل سعد زغلول بعام واحد. وكان قد اقيم أولا فى ميدان باب الحديد (محطة مصر).. إلا أنه بعد قيام الثورة وفى عام ١٩٥٤ تقرر نقله إلى ميدان جامعة القاهرة لارتباط التمثال بالنهضة، والأولى به أن يوضع بالقرب من الجامعة التى تخرج لمصر رجال العلم والفكر الذين هم عماد تلك النهضة.

وكان تمثال نهضة مصر هو بداية إبداع مختار وإسهامه القوى فى إرساء معالم الاتجاه القومى فى فن النحت المصرى الحديث وقد عولج ببلاغة تشكيلية جمعت بين التلخيص والبنائية. وكانت المرأة فيه هى مصر الحاضرة (فهى أم الأجيال التى أقامت حضارة مصر) التى ترفع خمارها بيدها اليسرى لتكشف عن وجهها ونظرتها المتجهة إلى الأفق الشرق حيث ميلاد شمس العصر الجديد تستشرف المستقبل فى انتظار الآتى، بينما تربت بيدها الأخرى على رأس أبى الهول (رمز الحضارة الغابرة) فى رقة حانية لتوقظه من سباته التاريخي.. فتستنهض بذلك ماض عريق، وتبدو على الفور الاستجابة لتلك اللمسة حيث شد أبو الهول ساقيه الأماميتين ومدهما إلى الأمام.. وكان

فى توثبه هذا رمزاً لعودة الروح وإنبعاث المجد.

وكان بذلك تمثال نهضة مصر هو أول تمثال ميدانى بالقاهرة من صنع مثال مصري.. وهو أول تمثال تقيمه مصر بعد مرور قرابة ألفين عام من الصمت الفنى لاسيما فى مجال النحت؛ ولا تزال إبداعات مختار حتى أنجز تمثالى سعد زغلول الميدانين ليوضع أحدهما بالقاهرة والآخر بالإسكندرية فى عام ١٩٣١ وقد الحق بكل منهما مجموعات من النحت البارز تمثل طوائف الأمة ونيلها الخالد..

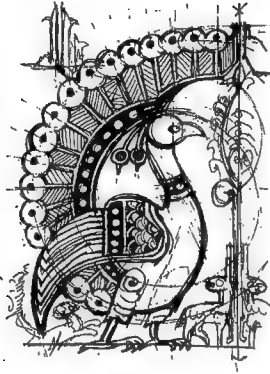
وظل التمثالان فى مراحل التنفيذ إلى أن إقامتهما بالفعل حكومة النحاس باشا الوفدية فى مكانهما الحالى فى عام ١٩٣٧ فى الاحتفال بالذكرى العاشرة لرحيل سعد زغلول وفى الوقت نفسه تقريباً كان يقام تمثال الزعيم مصطفى كامل بميدانه الشهير والذى كلف به النحات الفرنسى ليوبولد سافان، وفى سنوات الستينيات أقام منصور فرج تمثال محمد فريد بميدان العتبة، وفى الفترة نفسها أيضا أهدى شعب جمهورية تشيلى تمثال سيمون بوليفار رمزاً للصداقة بين الشعبين وأقيم بمكانه الحالى فى جاردن سيتى.

أما تمثال رمسيس فكان قد أقيم عند محطة مصر بعد نقل تمثال نهضة مصر إلى ميدان جامعة القاهرة. كما أسلفت توأ وكان ذلك تحت إشراف الفنان المثال أحمد عثمان.. وقد نقل تمثال رمسيس من البدرشين ليكون أول ما تقع عليه عين القادم إلى القاهرة عن طريق باب الحديد ويذكر الأستاذ شماندى يس إبراهيم فى كتاب «القاهرة» إنه قد هدمت أبنية كبيرة خصيصاً من أجل توسيع وتجميل الميدان منها مبنى قسم الأريكية القديم ونقل سوق السمك إلى غمرة، فازدادت مساحة الميدان وانتظمت دائرته. ومد فى وسطه منتزهاً تتوسطه نافورة بديعة». إلا أن ميدان رمسيس صار اليوم فى حالة يرثى لها حيث الكبارى العلوية التى تحيط بالتمثال وكأنها تكاد تخنقه فلا يستطيع القادم من محطة السكة الحديد أن يرى غير جزء من قامة التمثال كما لا يرى القادم من شارع رمسيس سوى أجزاء مقتطعة منه حيث تبدو من خلال الكبارى

(كويرى المشاة الدائرى حول الميدان وكويرى أكتوير العلوى بمنزله ومطلعه وامتداده إلى غمره) وجاء إنشاء هذه الكبارى على حساب مساحة الحديقة وحوض النافورة ناهيك عن كمية التلوث والغبار والعاثم الذى يغطى جسم التمثال المصنوع من الجرانيت الوردى فصار رصاصياً.

وننتقل إلى ميدان التحرير.. كانت تحتل مركز الميدان قاعدة لتمثال لم يقدر له أن يقام.. وكان الملك فاروق قد أمر بإقامة هذه القاعدة (النصب) لينقف فوقها تمثال لجده الخديو إسماعيل. يقابله فى ميدان الجمهورية (عابدين) تمثال لوالده الملك فؤاد الأول.. إلا أن الأقدار لم تشأ أن يقام هذان التمثالان حيث لم يعد فاروق ملكاً على مصر.. وبعد قيام الثورة قدم الممثل أحمد عثمان نموذجاً مجسماً يعتبر اقتراحاً لاستغلال تلك القاعدة الجرائنية فى إقامة نصب للجندى المجهول. ولم يقدر له أن يقام.. وبعد رحيل الزعيم عبد الناصر اقترح توفيق الحكيم إقامة تمثال له على نفس القاعدة. ونادى باكتتاب شعبى وافتتح هذا الاكتتاب فكان أول من دفع مبلغ خمسين جنيهاً.. إلا أن هذا المشروع لم قدر له كذلك أن يتم بسبب التحولات السياسية التى تمت فى السبعينيات فى الاتجاه المقابل للأفكار الناصرية..

وظلت القاعدة (النصب) بدون تمثال إلى أن أزيلت تماماً قبيل إنشاء مترو الأنفاق فأقيمت تحتها محطة مترو أنور السادات حيث يلتقى أربعة خطوط حديدية ذهاباً وإياباً فى طابقين تحت الأرض. إلا أن الأمل لم ينقطع فى إقامة تمثال فى ميدان التحرير.. وكان هذا التمثال من نصيب الزعيم عمر مكرم حيث أقيم أمام مسجده الذى شيد إحياء لذكراه فى سنوات الستينيات. وكان الفنان هذه المرة واحداً من الفنانين المصريين المعاصرين الذى لهم باع طويل فى مجال صناعة التمثال الميدانى إنه فاروق إبراهيم الذى كان قد أقام قبله تمثالاً للشاعر حافظ إبراهيم وطلعت حرب ولايزال موجودان بحديقة الحرية عند ناصية كويرى قصر النيل ثم أقام رأس عباس العقاد بارتفاع ثلاثة أمتار فوق ريوه فى أوسان عند مسقط رأسه.



وفى اواخر السبعينيات واولائل الثمانينات ازدانت القاهرة بعدة تماثيل جديدة دفعة واحدة وكان لنحاتى الفنون التطبيقية النصيب الاكبر فيها حيث كلف فتحى محمود بإقامة عدة تماثيل لتجميل شارع الأهرام الذى أعيد تخطيطه ورصفه باعتباره الطريق السياحى الذى تمر منه قوافل السائحين فى طريقهم إلى منطقة أهرامات الجيزة وأبى الهول وسقارة. وتناول فتحى محمود موضوع «المرأة والجرة على شاطئ النيل» فى أربعة تماثيل كبيرة الحجم تفرقت بطول شارع الهرم وتميزت هذه المجموعة بما يتوافر فيها من صفة الصرحية حيث الحلول الهندسية للكتلة وإن جاءت فى إطار واقعي.. وقد تناول الفنان موضوعه وصياغاته التشكيلية فى تواصل مع سابقه محمود مختار حيث تحتل المرأة والجرة الموضوع الأثير لديه وطرحه فى عدة تماثيل تمثل أهم إبداعاته فى

مرحلة العشرينيات .. وكان فتحى محمود قد نجح فى أكساب تلك المرأة الريفية مذاقاً جديداً جاء إضافة وإمتداداً لأدرب مختار.. إلا أن هذه التماثيل أزيلت فى أول التسعينيات ضمن عملية جديدة لإعادة تخطيط شارع الهرم!!!

إلا أن واحداً منها لا يزال يحتل موقعه عند مدخل أكاديمية الفنون وربما شفع له اختلافه عن التماثيل الثلاثة التى أزيلت (المرأة والجرة) فيمثل امرأة جالسة رافعة كفها اليمين فى مواجهة المشاهد وقد التفتت برأسها إلى اليمين قليلاً فى دلال وقد عولج التمثال فى استيعاب كامل لقيم النحت المصرى القديم. وتتجلى فيه الصرحية من خلال الإيجاز فى التفاصيل ولاسيما طيات القماش، والحلول الهندسية للكتلة.

وتجدر الإشارة إلى أن التماثيل الثلاثة التى أزيلت هى الآن تزين مداخل مدن الحوامدية والبدرشين وبرايم المشاهد بوضوح أثناء السير على الطريق الزراعى الذى يمتد من جنوب الجيزة إلى بنى سويف فالصعيد .. وكان فتحى محمود قد أقام تماثلاً آخر لا يزال موجوداً بداخل جامعة القاهرة يمثل نصب الشهداء الطلاب الذى انتفضوا فى عام ١٩٤٦ مطالبين بالاستقلال واستشهد عدد كبير منهم عندما أغلقت سلطات الاحتلال كوبرى عباس عليهم وحصدت خيرة شباب مصر فمنهم من استشهد بالرصاص الغادر ومنهم من قفز واهباً روحه لمصر وجسده إلى نيلها العظيم.

والمعروف أيضاً أن فتحى محمود (المولود سنة ١٩١٨) كان قد أقام خلال الستينيات تماثلى طلعت حرب بميدانين بالقاهرة والزقازيق..

أما الفنان الثانى من خريجي الفنون التطبيقية فهو حسن حشمت (المولود سنة ١٩٢٠) ذلك الخزف العجوز الذى تجى أعماله فى إطار التيار القومى الذى بدأه ومهد له الرائد مختار باحثاً عن صياغات نحتية معاصرة.. يقدم لنا الآن حسن حشمت تماثيل بشمال القاهرة أقيم الأول فى عام ١٩٨٢ فى ميدان الجلاء فى مصر الجديدة.. ويتخذ العمل شكل المسلة ذات القاعدة المثلثة تعلوها رأس فتاة فى مصر الشامخة التى تقف فى ثبات ورسوخ وترتفع فى ثقة شامخة تشق عنان السماء..



ويبدو أن القاهرة اعتادت على أن تستقبل تماثيل الميادين وفوداً ودفعات تفصلها
أزمان ربما تصل إلى عدة عقود من السنين. فمئذ أوائل الثمانينات وحتى منتصف
العام الماضى ٢٠٠٢ تمر عشرون عاماً لم يقم خلالها تمثال واحد، ثم يأتى الفرج
كالغيث.. ستة تماثيل دفعة واحدة!!.. وهو فى الحقيقة امر يدعو للسرور والرضا على
الأقل بالنسبة لنا نحن النحاتين وكذلك المهتمين بالفن.

نبدأ أولاً بتمثال أحمد شوقى أمير شعراء القرن العشرين الذى صنعه مثال مصر
الكبير الراحل جمال السجيني (١٩١٧ - ١٩٧٧) ليشارك به فى المسابقة التى نظمها
المجلس الأعلى للفنون والآداب فى أواخر الستينيات لإقامة تمثال لشوقى فى حدائق
بورجيزى فى روما..

ولايزال هذا التمثال قائماً هناك حتى الآن وتوجد نسخة منه من الجبس فى متحف
أحمد شوقى (بيته الذى عاش فيه - كرمة ابن هانى) على كورنيش الجيزة.
وكانت هذه النسخة هى النموذج الذى صنع منه القالب ليصب التمثال فى البرونز
ليوضع أمام حديقة الأورمان بالجيزة.. وتمثال لشاعر كبير فى لحظة من لحظات تأمله
الجليل فى جلسته الارستقراطية الهادئة فى مواجهة حديقة (غابة) كالأورمان، هو امر
منطقي وله دلالة فيما يتصل بعلاقة الإلهام الشعري بالطبيعة بصفاتها وهوائها
ووشوشات أغصان الأشجار بها.. اختيار المكان هنا موفق جداً فهناك من التماثيل ما

يصلح لوضعة أمام متحف حرّبي أو مبنى كمجلس الشعب. وهناك ما يمكن وضعه أمام حديقة غناء كالأورمان.. نرى أنه قبل ذلك - في ١٩٨٢ أقام فاروق إبراهيم تمثال الشاعر حافظ إبراهيم في قلب حديقة الحرية بالزمالك.. ونلاحظ أيضاً أن أحمد عثمان قد أقام تمثالاً للشاعر أحمد شوقي أيضاً من قبل في نهاية الستينيات - في حديقة الأندلس المواجهة لها «وكلتاها على جانبي كوبرى قصر النيل من ناحية الزمالك».

وينفس المنطقة تم وضع تمثالي محمد عبد الوهاب وأم كلثوم في حدائق الأوبرا الجميلة وكان الفنان الشاب طارق الكومي (المولود ١٩٦٣) قد أبدعهما في العام الماضي.. ورغم ما يؤخذ على تمثال عبد الوهاب من ملاحظات خاصة ببنائه الفني كتمثال - حيث تزيد نسبة الرأس والاكثاف قليلاً بالنسبة لباقي الجسم - إلا أن وضعه على الأرضية مباشرة، بدون قاعدة، جاء موفقاً.. فهو موسيقار وأرض الأوبرا هي أرضيته كما أن المساحة لا تسمح بوضع قاعدة أضف إلى ذلك أن ارتفاعات المعمار المحيط ليست شاهقة.. وهو الأمر الذي لم يراع عند وضع نفس التمثال في ميدان باب الشعرية مسقط رأس عبد الوهاب، حيث ضيق المساحة التي لا تسمح برؤية التمثال الذي ارتفع إلى حوالى مرتين ونصف أكبر من قامته الإنسان العادي.. كيف تتم الرؤية إذن.. في أعمال الميادين يجب أن يوضع التمثال في مجال الرؤية الطبيعي بالنسبة للمشاهد.. حتى لا نجهد المشاهد الذي قصدنا إمتاعه!!

أما بالنسبة لتمثال أم كلثوم فهو في الأوبرا أيضاً جاء موفقاً وبالنسبة لموقع النسخة الثانية في الزمالك أمام الفندق الذي يحمل اسمها والذي شغل موقع الفيلا التي كانت تعيش فيها، فإنه ليس سيئاً وإن كنا نلاحظ عدم ضرورة أعمدة الإضاءة الأربعة المحيطة بالتمثال في زواياه الأربعة فهي تتنافس في سمكها وارتفاعاتها ووزنها التمثال نفسه.. فضلاً عن أن وضع التمثال نفسه فوق القاعدة كان يجب أن يتحرك إلى اليمين قليلاً حتى يتمكن القادم من ميدان أبو الغدا متجهاً إلى الجبلية - من رؤية زاوية جانبية فهي أفضل من مشاهدته من الخلف حيث يبدو التمثال كعروسة مولد كبيرة.

تطوحات امرئ القيس على أبواب الملك المقتول

شعر: حسن النجار

(لقب بالملك الضليل)
لتطوافه على القبائل مستنجدا
يحاول ملكا أو يموت فيعذرا)

(١)

إن خيل القصائد لن تحضر الآن..
هذا هو الليل يأتي رصيفا من البلب الدمع،
أقطعه، وأحاور أسفلته، ويحاورني
ونشم معا قطرات النزيف بمنعطف الليلة الشعر،
إن الملوك إذا دخلوا قرية...
علمتنى الخطى أن أرى الأرض واسعة
وقميصى يد امرأة
- مثقل بثياب أبى ومتاع عشائره،

مثقل بالدماء التى دأبت أن ترى

جسدى قافلة -

علمتنى الخطى أن أرى الأرض ...

تقرضنى الأرض نعلا

وتقرضنى الريح ثوبا

ويقرضنى الجوع خبز البقيق المحرم،

أحمل أسماء عائلتي

وأنازل فى الليل خيل المحابير..

أه انتظرت الذى قال

يمنحنى سيفه،

وينصبني ملكا

ويحدثني عن فضائل مملكة الخيل،

إن الملوك إذا دخلوا قرية. . .

علمتنى الخطى أن أرى الأرض واسعة .

وقميصى يد امرأة - بشرىنى إذن -

الهبته امرأتى أن تعيد إلى تخوم القصائد،

الهبته ظهر الجياد الخفيفة ثم اقترنت ببعضي

ونازلتك الآن يا قرية الليلة الألف،

إن الملوك إذا دخلوا قرية. . .

مرثية:

سألته فى يوم موته عن موضع الداء

وعن حافلة البيت،

رأيت نعشه مرقعا من وبر الصخراء
كان رأسه معلقا على بناية الخمارة،
النسوة كن يختبرن جسدي/ البيت
الذي أقمته سرايقا فى السوق..
(أين أنت الآن،
دلنى عليك الوجد فى الخمرة
والعقدة فى فصاحة اللسان)

(٢)

كان كتاب القصائد ملقى على العشب
من أى قافية أنت تنتظرين الغلام
المسمى بأسمائنا؟
كان فى ورق الذاكرة
لونها الملكى القديم
فأحمل أسماء خيلى إلى موضع القدم
- الآن حل دمي فى وريد القصائد -
إن الفضا خطوة
على فى آخر الأرض بيتا نورثه للجياذ
ونهدا...
أدخل ذاكرة الأرض مهتديا بالحفيف القديم
(هنا آخر الأرض،
آخر قاراتنا المعلنة)
أى القبائل تفتح لى دارها
فأرجل عن جسدى الطير
البس فى غبرة الليل أو سمتى والنياشين،

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدؤون النزال
بغير الأعنة،
مر خيلك الملكية تنزل.

فى كل زاوية حجر
وبقايا ثياب ممزعة
ووجوه ملصمة فى الهواء
ووقع خطى وجلجل/
أوسمة ونياشين،

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدؤون النزال
بغير الأعنة،
مر خيلة الملكية تنزل.

فى خطبة البيعة/ الملك
أشرى لعائلتى نخلة يبصرون بها الأرض
وامرأة يعشقون بها الخيل عند النزال
وريجا مبهرجة فى الأناشيد/
أوسمة ونياشين..

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدؤون النزال

بغير الاعنة،
مر خيك الملكية تنزل.

اغنية إلى نفسي:
أنت لوجئتني قبل هذا الزمان الغريب
ريما كنت أدعوك للبيت،
نعقد جلستنا الفرفصاء على سندس
البيعة/ الملك،
ينتصب الليل فينا بلادا
فنشرب خمرتنا في وعاء الفتوحات
ونمضي إلى مدن - لست أعرفها
ننتقى شاهدا ونحط الرجال
وندخل مطيبة الروح..
ينتصب الليل فينا بلاطا

وفي آخر الليل أحمل عنك النياشين
لكنني الآن منجرد
كل شعبي يراني غريبا
وأرض موطاة لخيول المغيرين
- من كل صوب يجيثون -
أيتها الأرض كوني دثارا
وكوني لى امرأة من نساء القوارير،
أجرعها..
واقول اتى زمن الخمرة..
الآن فاغتبقيني.

(٣)

إن الممالك قد أوفدت رسلها
يطلبون نساء أبي..
وأنا المتوكل في العشق
أقبل ما تهب امرأة البيت
أحمل اسماءها خفية
وأكلم من كان لا يقتنى أمة
فنساء أبي يشتهين..
(تزاورنى امرأتى خفية
وتضرب على جسدى لحمها)
وأنا المتوكل في العشق
أعبر خارطة البيت..
(إن أبى كان يسألنى:
- إن عبرت المضيق
فهل تعبر الخيل؟

- تعبر..

وأنا المتوكل في العشق
أقبل ما تهب امرأة البيت
من خمرة في غبوق البرية.

شهوة

عبد المصطفى

سأجلس قريباً حافة نهرها
وأرمي ذراعى على مهلٍ
كأنها سقطت سهواً
واعتذر فى خبث
- أن تأففت -
ثم أعاود ذات المشهد
فى حافة أخرى
وفى ليل آخر
ليل بعيد
قدمى صديقتي
وذراعى طليق

للشيطان أغنيته الجميلة

محمد صالح البحر

الشيء الوحيد الذي أعطانيه النادل وأنا جثة همد حسها في قارعة طريق مظلم أن سكب على من روحه فأثبت داخل الحس واليقظة.. تفتحت عيناى على يدين (ليستا بكل تأكيد مثل يدي) كانتا طريبتين، حائيتين، وهما تتحسسان بدني.. وعندما نظرت إلى وجهه بدا هالة من نور عميق، حملت فيه أبحت عن المصدر فلما لم أجده دخلنى يقين ما بأنه الأصل.. وانفجرت القارعة المظلمة بضوء كأنما الشمس قد هبطت فوقها، واستقرت على رأس العمود الذي يعتليني الآن وأرقد تحته فوق فقاعات اسفنجية تعلو وتهبط فى تؤدة.. وأتت معها الطيور حمراء فى مثل وهجها.. تضرب بأجنحة كثيرة، ولم أعرف ذلك التعبير الموحد الذى أرستم على وجوهها.

من الجميل أن أصحو الآن فموعدى لم يحن بعد (عرفت ذلك من مجرد إحساس وجدته داخلى) ولما لجأت إلى الساعة تاكدت أنه لم يزل بعيدا.. كنت أود قضاء وقت أطول فى النوم، لكننى قمت بطيئاً لتحسس طريقي نحو الحمام مشتاقاً لدغدغة الماء البارد وأرتعاشاته المتفجرة بكمال

الصحو، ذلك الذى حرمنى منه الشيطان البارحة.. لقد حاولت بكل الصدق أن أجنب نفسى قلق الإضطراب والحذر الذى ينتابنى فى كل مواجهة لى معه، على أن أظل فى ذات الوقت محتفظاً ببعض الحذر مخافة أن يعبث بى، أو أن يدخلنى فى دوائره العنكبوتية المشتبكة بغير بدء أو منتهى، وحقاً أفادنى ذلك كثيراً حتى أوشك أن يحدث تحولاً منقطع النظير فى علاقتى به.. قال الشيطان وقد صرفنى عن الكتاب الذى أقرأه.

- لن تأتى غداً.

وتكرر فى زاوية السقف فى الأعلى يكررها فى وجهى كثيراً، ويخرج لسانه طويلاً أحمر ذا لهيب لافح يوشك أن يلعقنى.. تحاشيت النظر لأعلى ورددت فى نفسى كثيراً أيضاً «ستأتى».

بدوت فى غاية الثقة وأنا أنأى عن التورط فى أى إزعاج، فالموعد قد ضربناه منذ أيام ومؤكّد عبر التليفون، وشرط القبول متوفر عندي وعندها، والكازينو - محل اللقاء - لن يغير مكانه أو عمله.. وحاولت العودة للكتاب بين يدي لكننى إمعاناً فى إفجامة وقفت منتصباً فى وجه عيني أمام المرأة، متجرداً من كل ما أحسبه شكا ييغى التسلل إلى فى غير شرعية، ومتحاشياً فى ذات اللحظة التفرس فى ملامح وجهي.. قلت زاعقاً.

«إنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليفة فى أصل عنصرها الرفيع سكنت للحظة هزئت بعدها رأسى تفاخراً وهنا هبط من مكانه العلوى ودخلنى.

فاطمة.

وكاننى مفلوم عنها رغم أنها لم تكن غير بنت تمر فى الجانب الآخر من الشارع، غير أنها كانت جميلة حتى أن عيني ثبتتاً عليها، وقدمى عبرتا الشارع تسيران خلفها، ولسانى لم يتوان عن إخراج كلماته المنمقة حتى وقعت فاطمة فى دوائرى العنكبوتية المشتبكة.. ظللنا معاً نلتقى كل يوم ونتحدث فى كل شىء.. أفرغنا كل

دواخلنا ولم تعد بنا رغبة سوى أن نصل إلى تخوم لم نطأها من قبل.. هنا توقفت عن الحديث وقالت «أفكر» ورأيت الاحتياج في عيني قال الشيطان ساخرأ.
- أيوه يا عم، هكذا يكون الحب.

وغمز بعينه يرسم في وجهي علامة تعجب كبيرة.
لكنني لم أبغ الدوران بغير يقين في أرجوحة بلهاء في لعبة التداول، ووجدت أن الكتاب بين يدي لم يكن أكثر من تزجية للوقت فوضعت في إطاره الذهبي الذي يجلب للناس البركة.. القيته على الرف وألقيت جسدي في الفراش فحملني طائر النوم بعيداً.

لم يخب ظني في الماء البارد فأرتعاشاته فجرت في بدني صحوأً أنعشني.. ابتسم الما كأنما يتفضل على بما تمنيته دائماً، وظلت بسمته معي وأنا أسير في الشارع مدينأً له عن يقين أجده داخلً بشكل ما (لم تكن حالة اللايقين التي شملتني البارحة قد أخرجتني من دوائرها بعد) ولم لا وهو من يصرف الشيطان عني ويسلمني إلى إقامة سياسة معتدلة مع النفس ومع العالم.

حينما أقف وحيدأً، عاريأً، أسفل انهمار شلالاته المنصبية في تدفق، أحمل وبدني إلى عوالم أخرى، سماواتها المكتحلة بالزرقة نوات شمس حرة وسلام، وينبجس من أراضيتها ما أسماه الشيطان مرة بالخير، ومرة بالعدل، وحينما اكده قال إنه الحب المحض الخالص.

لكن الشيء الذي يشواقه عندئذ جسدي الوحيد العاري، حفنة من تراب متباين تعجبت وقتما أرادها أن ترش عليه من أصل انهمار الشلال.

فوق الشارع كانت السماء شمسأً خالصة.. وأنا أسير قدماى داسأً أجارأً صلبة وضيئة الصفرة الصافية مثل حبات اللؤلؤ، وصغيرة مدورة مثل حبات المسبحة المنقرط عقدها فوق إطار الكتاب الذهبي.. تعثرت قدماى واتسخ حذائي بماء البرك الصغيرة التي تناثرت في حفر الرصيف عبر الزمن (لم يكن مسموحأً بالسير على الأسفلت لغير السيارات) واحتزجت بترايه لتشكّل قطعاً من الطين الخالص، يبست

وتكومت فى قيعان الحفر متخذة أشكال المومياوات، وبرزت فى بعضها على هيئة هرمية ومسلات.. اختفى لون حذائى تماماً.. ولم استطع دفعاً لا للشرطى الذى يرمقنى حدة، ولا للصوص الذى سرقنى.. هكذا سرت أتخاشى البرك فحمرت عيني متعة النظر لواجهات المحلات المنمقة بأحذيتها الجمدة وملابسها مختلفة العرى والألوان، وأملت نفسى بوجود ماسح الأحذية بالقرب من الكازينو.

صديقى ماسح الأحذية

لصديقى ماسح الأحذية وجه خازطة فلسطين الحديثة.. نتوءات بارزة فى غير اتساق، فوق حفر تباينت فى الغور.. شفثاه المتورمتان أعلى ذقنه الرفيع المحدد يطلع منهم الشعر متسخا فى صفرة.. وعيناه الضيقتان، هناك فى الغور العميق، لا تريان فى نظرتهما الحائرة، الراقصة على وتيرة واحدة ذهاباً وإياباً مع حركة الحذاء المتداول على القماشة التى شدت فى إحكام بين أصابعه الغليظة فى خشونة وقشف، وأسنانه المكثوز عليها فى توتر عينييه.. ودائماً يقول إنه لا يرتق ثقب جلابيه «فمنها يدخلنى الهواء».

ذات مرة وأنا ألج وقاطمة باب الكازينو الملح إلى اتساخ حذائى إلى الحد الذى أشار لى معه بضرورة استبداله فاعتبرت ذلك محض وقاحة.. وذات مرة أخرى وأنا أجلس وقاطمة فى الكازينو أخبرنى النادل بأنه رجل طيب قلبه رغم أن كل الناس يعاملونه على كونه مجرد ماسح أحذية.. هنا أصبح ماسح الأحذية صديقى، دائماً معا ومنفصلان إلى الأبد، لا أسخل حتى أمسح حذائى عنده، وقد تمتد جلستنا على رصيف الشارع إلى أمد، وقد تتسع للحديث أيضاً بشكل ساخر عن «فوكوياما» ونهاية التاريخ.

عندما دفعت الباب فى بظه استقبلنى النادل بشوشاً، لكننى لم أكن فى تمام الثقة من نفسى.. طول الطواف فى الشارع توطأ وحدة الشمس فأصاب إبطى وملابسى الداخلية باللزوجة، بوائر البلل المتناثرة من تساقط مياه الغسيل فى الشرفات العالية

لم تزل أطلالها على قميصي، وما أفلحت علبة المناذيل الورقية في استعادة لمعة
الحذاء فظل على حالة بين الظهور والخباء، وكانت السجائر الكثيرة التي أسخنها على
الخواء قد أسلمتني إلى دوار خفيف، وكأنني سكران وما أنا كذلك.

- هذا وضع مزرٍ لمحب ينتظر محبوبة.

قالها الشيطان مبالغاً، وأنسل من داخلي يتدحرج في حركات بهلوانية ويستقر عند
باب الكازينو.. تماسكت وأخرجت له لسانى طويلاً، أحمر ذا لهيب لافح حتى كاد
حين وصل إليه أن يلعقه.. فهذا الوضع المزرى الذي يدعيه الشيطان ليس له
بالضرورة أن يكون حقيقياً، حيث كل إنسان مسئول عن أفعاله، والنادل لن يرفض لى
طلباً.. حقيقة أننى الآن مفلس، لكن فاطمة أتية وستدفع له.. نحن دائماً معاً رغم كوننا
منفصلين إلى الأبد فهي جميلة، أرى الجمال بأم عيني لما أنظر في عينيها الزرقاوين
كسما هجرت غيومها، والحانتين مثل طائر برى متوحش، مترب.

دائماً معاً ومنفصلان إلى الأبد، كأنما الجمال أنشودة فقدت في الزمن البعيد، وعبثاً
يحاول المحبون استعادة لحنها والرقص على ترنيمة تشبهه، سوى أن اللحن يهرب
أبدأ، ودائماً لا تكتمل الأنشودة.

دائماً معاً ومنفصلان إلى الأبد حيث الجمال يؤرقني منذ كنت صغيراً، أراه ينبعث
من كل شيء حولي، وأحسه كما أحس روحى النابتة تحت أنامل النادل، لكننى أبدأ
لا أقدر على لمسه، أليس لمثل هذا قد جن قيس؟!

الشيطان على باب الكازينو يلوح بالرفض.. انتظر راجياً لكنه يلوح بالرفض ألف
مرة.. حتى استحال الرفض جداراً بينى وبين فاطمة.

ليست البنات ههنا بجماليات إلى الحد الذى أرضي، ولسن بعامرات إلى تلك الدرجة
هن فقط ممثلات بالشهوة من فرط الكبت، كلهن عيون ترصد وذاكرة تتمني، توافات
للحلم البعيد ومخنوقات أبداً برداء القبيلة.

وأنا أصفق الباب خلفي (ربما إلى الأبد) مستقبلاً الفراغ ولا نهائية الظلمة التى
طالت كل شيء، كان على أن أكون صريحاً ونفسي، متسقاً وذاتي.. عرفت أن



احتياجي لفاطمة لم يكن غير احتياج للحرية، وطالما هي من يمتلك مفتاح الصندوق المغلق، فلم تنشأ منحي دون مقابل تحتاجه وتعرف يقينا أنني الآن لا أملكه، وأن ليس للشيطان دخل في ذلك على الإطلاق، إذ ليس للشيطان دخل في ذلك على الإطلاق، إذ ليس للشيطان إلا ما سعى.

قلت، أنا سنبلة صفراء أبي النادل حصد حباتها فيبست وتكست، والطيور التي تجمعت في سماء الشارع من فوق ترميني بحجارة سجيلية.

فهل يجب أن أحترق

أو يحترق مكاني

أن تحترق كل الامكنة

خمس قصص قصيرة جداً

نازك ضمرة

(الأردن)

١ - ألا تجلس معنا وتنسى الكتاب يوماً؟

تململ متباطئاً وهو يحرق في حذائيه، طنين لا ينقطع في أذنيه، حضر قبل قليل، تناول قطناً معقماً لتنظيفهما، أعاد إقفالها، أجابها.
- سافراً حتى يمر فترة نشرة الأخبار في التلفاز.

تجلس زوجته على مقعد يستند على الجدار الآخر، قرب الشجرة البلاستيكية في الركن، سنوات طويلة مرت عليها تحلّ ذلك الركن، طال بحثها عن محطة تلفزيونية لا أخبار فيها ولا أغاني، تنهبت فرات كومة من كرات القطن المعقمة على طرف مقعده، أصبح يده اليسرى تعبت في شعر رأسه وهو ينتجب، نامت الطفلتان، وحين خاطبته مستفسرة، نظر لها ببطء يحاول رؤيتها، ثم عاد لدفن رأسه فوق الأريكة.

٢ - قالت له العصا: ألا أحملك؟

فى شارع أو فى منزله، أو وهو يحاول وصول المتجر القريب، لشراء حاجة له،
يجيبها

- أنا من أحملك بعصبية وفى ضيق، تنقر العصا وجه الأرض

- لا تكابر

- لا تتمردى!

تكابر فتركها عند أول السلم، زلقت قدمه، وضع يده خلف ظهره قال أخ، صاح من
الأم، لا يقوى على النهوض محيطاً نادى بصوت متهدج، نظر حوله فلم يجد من
ينجده قال أخ ثانية، مد يده لعصاه التى تسنده، وجدها مكسورة هى الأخرى،
أخ.

٣ - خاطبت العاشقة القمر

- لماذا تغيب والشحوب يصيبك والهزال أواخر الشهر وأوائله؟

صمت طويلاً مشيحاً بوجهه خلف غيمة عابرة، حاول ألا يفاجئها، زادت البرودة من
ثقل صمته، لم تياس، ظلت تتأمل وجهه حتى يعود إلى إشراقه، كادت تمل الانتظار،
وحين تنحت الغمامة عنه تثابح محرّجاً، كأنه خارجاً من غرفة إثم، قال فى برود -
لدى أشغال كثيرة، ينتظرنى كثيرون فى أماكن كثيرة.

٤ - يخرج من غرفته الصغيرة الوضيعة تحت الشرفة، يتسلل صاعداً على
سطح العمارة مع إنجلاء الظلام، يلمح شعرها يسير ويرفرف على البنى المجاور،
سعد بتأمل الأفاق الواسعة، التصق بعمود قديم حتى بهرت عينيه أشعة الشمس
الجميلة.

٥ - صعدنا سفينتنا بمرفأ الإسكندرية، نقهقه فرحين برحلتنا البحرية، كان
ذلك فى الأربعينيات من القرن العشرين شاهدنا صفاً من سفن متوسطة حولنا



تستعد للإيجار، وحافلات تنتظر أناسا خجلين أو متخفين، سخرنا كثيراً منهم وطلعت
قهقهاتنا على أمواج البحر الغاضبة، وصلنا شاطئنا في حيفا وكنا مازلنا نقهقه
فرحين برحلتنا الهادئة الجميلة، تدوس أقدامنا رمال الشاطئ، مرتاحين كأننا نسير
على فراش من ريش، سفن صغيرة وقوارب رست حولنا، رأينا عرايا وشبابا وعجائز
فوق صناديق رصاص ورشاشات، حتى وحبالي، شهدنا نساء شبه عاريات يبرزن
من الماء مقهقهات، قال قبطان سفينتنا اليوناني.
- إنهم يعودون (إلى ديارهم) في هبيرون وإيلياء.

إشارات

عمرو حلمي

قادتني المرض الذي أصابني في كبدي إلى التعرف على عدد كبير من أطباء مصر العلماء الفضلاء، فقد طرقت أبوابهم واحدا بعد الآخر التمس عندهم بعض المشورة وبحث بينهم عن شعاع من الأمل. والمرضى مثل الغريق، يتعلق بأى يد تمتد إليه، وقد امتدت إلى شخصى المتواضع أيدى الكثيرين من أطباء مصر، وكلهم من أصحاب الكفاءة العلمية والأخلاقية الرفيعة، وقد لقيت على أيديهم أفضل ما يمكن أن يلقاه الإنسان على يد أخيه الإنسان، وتبقى فوق ذلك كله رحمة الله الذى لا دواء ولا شفاء بغير عونه ورضاه.

فى رحلتى الواسعة الكبيرة بين أطباء مصر التقيت بالدكتور عمرو حلمى استاذ جراحة الكبد الكبير المعروف، وكنت أسمع عنه قبل أن ألقاه كثيرا من الثناء على علمه ومتابعته الدقيقة لكل جديد على ساحة الطب العالمى فيما يتصل بالكبد وكان بعض ما أسمعته عن عمرو حلمى متصلا بالأدب والفكر والثقافة ومشاركته بالكتابة فى هذه القضايا المختلفة.

ولم أكن قد قرأت له شيئا من قبل، ولكنى حرصت على أن أبحث عن بعض كتاباته بعد أن تعرفت عليه كطبيب نابغ وإنسان مثير للحب والاحترام منذ اللحظة الأولى فى التعامل معه فماذا وجدت فيها ما قرأت للدكتور عمرو حلمى؟

الحقيقة أن مقالات الدكتور عمرو التى قرأتها قد فاجأتني. فهى مقالات رائعة فيها وضوح وتركيز وتجربة عميقة فى الحياة وفيها أسلوب جميل شفاف يخلو تماما من الثثرة والاستطراد ويذهب معك مباشرة إلى الأفكار الجوهرية التى يدعو إليها الكاتب ومن أهم ما لفت نظرى فى هذه الكتابات، إلى جانب ما فيها من متعة أنها غنية بالأفكار. ونحن أمة بحاجة شديدة إلى ما يمكن تسميته «بالاستثمارات الفكرية». وليس المهم أن تكون الأفكار جديدة حتى تكون مفيدة، بل يمكن أن تكون نوعا من الأفكار التى عليها غبار، ويكون من واجب المفكرين أن ينفصروا هذا الغبار ويدفعوا بهذه الأفكار إلى الحياة لتعمل فيها وتؤثر عليها. ومن أجمل وأقوى ما قرأته للدكتور عمرو حلمى مقال أخير عنوانه «تعريب الطب وتعريب العرب» - «جريدة الكرامة» - ٨ نوفمبر ٢٠٠٥. وهذا المقال هو نموذج حتى لكتابات الدكتور عمرو البديعة. وفى هذا المقال صرخة طبيب عالم كبير صاحب ضمير حتى يطالب فيه بتعريب الطب فى مصر، ويستشهد بالنتائج الرائعة للتجربة السورية الرائدة فى تعريب الطب. والمثال ملئ بالألة والبراهين والحجج القوية، وهو ليس صرخة عاطفية، بل نداء على إنسانى حضارى وطنى. والدعوة فى المقال ليست جديدة، فقد طرحها كثير من الأطباء والمفكرين قبل ذلك، ولكن عمرو حلمى يقدم فى هذا المقال ما يقتنضه بأن الألوان قد آن، لكى نجعل الطب فى مصر بالعربية وفى ذلك انتقال من الاحتكار والارستقراطية المتعقلة والتعالى على الناس، إلى وضع إنسانى متقدم يجعل للثقافة الطبية مقاما عاليا بين أبناء الوطن جميعا.

● ملحوظة إسرائيل تدرس الطب بالعبرية. ونحن مازلنا نفرض تدريس الطب بالإنجليزية.

رجاء النقاش



يوسف كشك